جمال نجيب التلاوى

تكوينات الدم والتراب
والخروج عن النص

روايتان



الكتـــاب : تكوينات الدم والتـــراب
والخروج عن النص
روايتـان

الكاتب : جمـــال نجيـب التـــلاوى

الناشر : مركـز الحضـــارة العـربيـــة

الطبعة الأولى
مـارس ٢٠٠٠

رقم الإيداع : ٢٠٠٠/٣٣٤٦
الترقيم الدولى، I.S.B.N.977-291-202-3

الغــلاف :

الجمع والصف الالكترونى :
وحدة الكمبيوتر بالمركز

تكوينات الدم والتراب
والخروج عن النص

روايتان



- مركز الحضارة العربية مؤسسة ثقافية مستقلة ، تستهدف المشاركة فى استنهاض وتأكيد الانتماء والوعى القومى العربى، فى إطار المشروع الحضارى العربى المستقل .
- يتطلع مركز الحضارة العربية إلى التعاون والتبادل الثقافى والعلمى مع مختلف المؤسسات الثقافية والعلمية ومراكز البحث والدراسات ، والتفاعل مع كل الرؤى والاجتهادات المختلفة
- يسعى المركز من أجل تشجيع إنتاج المفكرين والباحثين والكتاب العرب ، ونشره وتوزيعه .
- يرحب المركز بأية اقتراحات أو مساهمات إيجابية تساعد على تحقيق أهدافه .
- الآراء الواردة بالإصدارات تعبر عن آراء كاتبيها ، ولا تعبر بالضرورة عن آراء أو اتجاهات يتبناها مركز الحضارة العربية .

رئيس المركز

على عبد الحميد

مدير المركز

محمود عبد الحميد

المشرف العام على السلسلة الأدبية

خيرى عبد الجواد

مركز الحضارة العربية

٤ ش العلمين - عمارات الأوقاف

ميدان الكيت كات - القاهرة

ت : ٣٤٤٨٣٦٨ ، ف : ٣١٤٨٠٤٢

إهداء

❋ إلى والدتي ووالدى ؛

بدايات التكوين وأصله .

❋ وإلى نجـــلاء ؛

تكوينات العمر القادم .

جمال

تكوينات الدم والتراب

مشهد (١)
نهار / خارجى

مجموعة يمثلون أسرة كبيرة من مختلف الأعمار تستعرضهم الكاميرا بلقطة بانوراما ، ثم تقترب الكاميرا من طفلة صغيرة تلبس فستانًا أبيض باسمة ؛ يبدو أنهم فى عيد . تتغيَّر اللقطة وتتركّز على ثلاثة يخرجون من خيمة يجرُّون خروفًا يرقدونه على الأرض ، يتقدم كبيرهم يتخفف من عباءته ويذبح الخروف بالسكين ، تقترب الكاميرا من السكين وهى تغوص فى رقبة الخروف ، يهنئون بعضهم ، يضحكون ، تقترب الكاميرا من وجه الطفلة بعدسة «الزووم» تتغيَّر سريعًا بين الخروف المذبوح ووجه الطفلة ، يتطاير بعض الدماء على فستان الطفلة الأبيض ، الطفلة تصرخ بعنف) .

الطفلة : الــدم ..

قطع //

...

مشهد (٢)

نهار / خارجى

(نفس المكان تقريبًا .. منظر بانورامى للخيام والأرض .. الصمت يلف المكان .. فتاة فى عمر الشباب .. جميلة .. تقف تحت شجرة .. تتفحّص المكان بعينيها ، الصوت التالى هو صوتها وهى تحدث نفسها) .

صوت الفتاة : الأشياء حولك تتبدّل ، تتغيّر ..
تأخذ وظيفة جديدة ، واهتمامًا جديدًا ..
لكن أصل الأشياء لا يتغيّر .
يخرجون فى الصباح ..
وتظلى فى انتظار عودتهم فى الظهيرة ، فى المساء ..
وقد لا يعودون .
ألِفت هذه الأشياء ..

(الصوت يعلو ... لكن شفاه الفتاة لا تتحرك)

صوت الفتاة : كل أحبائك يضيعون .
يتسربون من بين يديك .
وأنت هنا عاجزة .. خرساء
لا تملكين غير دعواتك .
إلى متى ؟

قطع //

مشهد (٣)

مساء / داخلى

(داخل أحد الخيام ... يدخل مجموعة من المسلحين يوجه أحدهم كشافًا كبيرًا فى أنحاء الخيمة ... يذبحونهم بالسكاكين ، يضربون من يحاول المقاومة بسونكى البندقية ، يعلو صراخ الاستغاثة ، يعود الصمت ... المشهد مظلم ، الكشافات التى تنعكس على الأرض لا تُظهر غير الدم ... يخرج المسلحون سريعًا) .

قطع //

مشهد (٤)

نهار / داخلى

(نفس الفتاة تجلس فى أحد الخيام ... تطبق بيديها على شىء لامع تحت ضوء الشمس ... الشعاع الواصل إليها من فتحة الخيمة ... عيناها لامعتان ... تنظر للأرض ... تبدو مبللة .. تتضح الصورة أكثر فيبدو اللون الأحمر القانى .. لون الدم ... ممتزجًا مع الأرض التى تتشربه ...) .

قطع //

مشهد (٥)

(تنتقل الكاميرا مـن صورة الدم الممتزج بالأرض إلى المشهد الأول الخاص بذبح الخروف والطفلة الصغيرة التى تصرخ لكن دون صـوت ... يصبح المشـهد كله لون الدم) .

قطع / /

مشهد (٦)

نهار / خارجى

(الفتاة بين الخيام المهدمـة والمحترقة ... تسير ببطء .. تنظر لأعلى .. ثم إلى الأرض .. يبدأ سـماع صوت موسـيقـى منخفـضة ... وتكون فى المشـاهد التاليـة خلفيـة اللقطات .. تعلـو شيـئًـا فشيـئًـا ويفضـل أن تكـون السيمفونية الخامسـة لبيتهوفن ، عندما تخفت الموسـيقى خـاصة فى الحـركـة الثانيـة يسمع صـوت رجل، يتـحـدث بعنـف وحـزن وهو طوال المشـاهد التاليـة لا يظهر ، وإنما يخـاطب الفتـاة ... التى يبدو أنها تنصت له جيدًا ...) .

قطع / /

مشهد (٧)

نهار / داخلى

(تدخل الفتاة الخيمة تنحنى على جمجمة تمسكها وهى ترتعش ... تتصلّب تعبيرات الوجه ... تقترب كاميرا الزووم ، وتصبح الصورة مكبرة على وجهها والجمجمة ... تعلو نغمات الحركة الأولى .. حيث تبدو خبطات القدر المسيطرة مع عينى الفتاة المحملقتين فى اللا شىء) .

قطع //

مشهد (٨)

نهار / داخلى

(تخرج الفتاة وفى يدها الجمجمة ... تعبيرات وجهها متصلّبة تضغط على الجمجمة بعنف ... تنتهى الحركة الأولى ... وتبدأ الثانية .. ومعها الصوت الذى يخاطب الفتاة) .

الصوت : مهلاً يا بنيتى .. لا تحطمى الرأس .
مهلاً .. لا تسحقى الرأس المتبقى ..
المتجرد من أشكال الزيف ..
مهلاً .. فلقد ضاع الدم ..
شربته الأرض العطشى .

(نظرات الفتاة ... تنتقل لتبحث حولها عن مصدر

الصوت ... تنظر لأعلى وتسير أمامها بعد أن يخف ضغطها على الجمجمة ... يستمر الصوت والموسيقى الخافتة) .

الصـــوت : هل تحسبينها لعبة .. ؟

عروسة طفولتك ؟

دميتك التى حُرمتيها ؟

أعرف أنك عانيت يا بنيتى ..

لكن دعينى أقص لك :

عندما جئت للدنيا ..

وكنت وأمك فى سعادة وعيد .

قرر جدك أن يذبح خروفًا ..

ويقيم الأفراح لمجيئك .

كنت أعدّ اللعب لك .. والحلوى ..

كنت تكبرين فى عينى سريعًا ..

(الصورة فى هذى الأثناء لا تعرض ما يقوله ... بل تعرض صورة طفلة باكية ... تسير وحدها تجمع من الأرض ... بعض الشظايا ... والعظام المهشمة ...)

الصـــوت : عندما تتعلمين السّير على الأقدام .

أصحبك يا بنيتى معى ..

إلى حدائق البرتقال والزيتون ..

(ترى طفلة يمسكها رجل كبير ... فى الطريق نوجه إليهم فوهات البنادق ... يتقدم بعض العساكر المسلحين يقبضون على الرجل ... وينحّون الطفلة بعيدًا ... تعود الطفلة مسرعة تعض ساق أحد

العساكر بعنف ، يبدو أنه يتألم دون صوت لأن صوت الرجل الذى يقص هو الذى يصاحب هذا المشهد - ويركل الطفلة بقدمه فتسقط على الأرض .. ثم تنهض وملابسها متربة ، وأنفها ينزف دمًا وقد امتزج بالتراب) .

الصـــوت : هل تذكرين طعم البرتقال
ولون البرتقال ؟ ..

(تمسك الجمجمة بإحكام)

الصـــوت : وعندما تكبرين يا بنيتى ..
وأرى جمالك الرائع ..
تذهبين لتتعلمى رقصة «الدبكة» ..
مع أصدقائك وصديقاتك ..
على شريطة أن تكونى الراقصة الأولى ..
تبهرين الجميع بجمالك .

(ترى الفتاة ... وأحد العساكر يشد شعرها بعنف ... والآخر يوجه بندقيته إلى نحرها .. والآخرون حولهم يضحكون من غير صوت ... فالصوت مازال للرجل الذى يتحدث) .

الصـــوت : سنوات قليلة ..
وتصبحين يا بنيتى عروسة ..
جميلة .. رائعة .

قطع //

مشهد (٩)

مساء / خارجى

(الصوت هادئ وحالم ... وتنويعات الحركة الثانية بهدوئها ... والفتاة تجلس تحت ضوء القمر مع شاب فى مثل عمرها .. على وجهه علامات الجد والتحدى) .

الصـــــوت : يقترب منى شيوخ القبائل ..
يطلبونك لأبنائهم ..
أطلب منهم أن ينتظروا حتى أسألك .
أعرف أنك تحبين «زيادًا» ..
وأنه يحبك ..
أنا لا أمانع زواجكما .
«زياد» من خيرة رجالنا ..
والأمل معقود عليه ..
لكن ظروفكم صعبة يا بنيتى ..
أين تعيشون ؟

(الصوت يخفت .. تقترب الكاميرا من الفتاة والشاب الذى يجلس معها .. تضحك بسعادة ... تتلاشى الموسيقى مع الصوت .. يسمع صوت الفتاة والشاب) .

صوت الفتاة : أكمل تعجبنى حكاياك .
ماذا بعد يا سندباد .
يا فارسى المغوار ؟

صوت الشاب : أرسل منادين فى أنحاء البلاد ..
ليجمعوا كل الأولاد ،
والأطفال الذكور التى تولد ..
ليذبحها ،
وليأمن شر القادم من رحم الغيب ..

(تبتسم .. تضع يدها على الأرض .. تمسك حفنة تراب .. وتتلمسها برفق .. يطيل النظر لعينيها) .

صوت الفتاة : وهل قتل كل الأولاد ؟
وذكور الأطفال ؟

صوت الشاب : ومع ذلك .. نجا موسى ..
وُضع فى الصندوق ولم يغرق
.. تربى فى بيته ..
واستثناه من القتل ..

(الفتاة تبدو حالة منبهرة تضغط على التراب بعنف تضغط بأسنانها على شفتيها) .

صوت الفتاة : لم يكن يدرى أن من استثناه هو القدر
الكامن فى رحم الغيب .

صوت الشاب : أتاه قدره فى صندوق .

صوت الفتاة : كان السر فى الصندوق إذن ؟

(يخبط الأرض بيده بعنف ..)

صوت الشاب : لم يكن السر فى الصندوق .
كان السر فى شخص موسى ..
فى قلب موسى ..
وعقل موسى .

صوت الفتاة : فى إيمان موسى ..

صوت الشاب : أقرأ فى عينيك الأمل

(يمسك يديها برقة .. تنظر إليه حالمة باسمة ..)

صوت الفتاة : أشعر معك بالأمان ..

قطع //

مشهد (١٠)

مساء / خارجى

الصـــــوت : يوم وفاة جدى ، يا بنيتى ؛

.. اجتمع الجميع ..

كنا نتسابق فى حمله على الأكتاف .

نتبرك به .. نطلب رضاه ..

وندعو له بالرحمة ..

وكنت أحلم أن يجتمع هؤلاء جميعهم

فى عرسك يا بنيتى ..

(تسير وحيدة .. بين العظام المتناثرة ، والجماجم المحطمة .. تُصوَّب نحوها البنادق .. فتتوقف).

قطع //

مشهد (١١)

مساء / داخلى

(يدخل مجموعة من المسلحين أحد الخيام يبحثون ويعودون إلى قائدهم أمام الخيمة) .

صوت القائد : ماذا فعلتم ؟

أحد الجنود : وجدنا عجوزاً وطفلاً ..

صوت القائد : وماذا فعلتم بهما ؟

جندي آخر: قتلنا العجوز دون مقاومة

القائد : والطفل ؟

الجندي : تركناه ..

القائد : أنتم أغبياء .. اقتلوه ..

أحد الجنود : إنه طفل .. مجرد طفل .

القائد : اقتلوه ..

اقتلوا حتى الأطفال ..

بل ابدأوا بالأطفال ..

الأطفال .. لا تتركوا طفلاً ..

اقتلوا حتى الأطفال ..

(يبدو القائد متوترًا .. وقلقًا .. يدخل أحد الجنود يحضر الطفل .. يرميه أمام القائد .. الطفل ينظر لأعلى بخوف .. يخرج القائد خنجرًا من جيبه وتتدفق الدماء .. يخرج الجنود مسرعين) .

القائد : هكذا افعلوا ..

اقتلوا حتى الأطفال .

(تقترب الكاميرا الزووم من رأس الطفل المقطوعة ثم تصور الدم المتدفق المختلط بتراب الأرض .. تمتلئ بلون الدم الأحمر) .

قطع //

مشهد (١٢)

مساء / داخلى

(صوت الموسيقى يعلو .. الحركة الثالثة للسيمفونية «خبطات القدر» .. تعود لتؤكد وجودها وقوتها .. يدخل بعض الجنود المسلحين الخيمة التى فيها الفتاة .. يقتلون من فيها بوحشية يطاردونهم .. تهرب الفتاة ، تختبئ وراء حاجز ضخم .. وشجرة مرتفعة .. صرخات المقتولين ترتسم على وجوههم .. لكن لا يسمع لهم صوت) .

بانوراما

(تعرض الكاميرا لمنظر عام من بُعد حيث تبدو رؤوس فوق أرجل فوق بطون .. وأذرع متطايرة بعيدًا .. والدماء تسرى فى الأرض) .

تكبير

(وجه الفتاة .. يحملق فى اللاشىء .. الرعب والفزع على وجهها) .

الصـــــوت : وعلى عينى يا بنيتى أن يحدث هذا ..
لم أكن موجودًا ..
لم أكن أستطيع أن أفعل شيئًا ..

(الفتاة تبكى من غير صوت)

(صوت الرجل يعلو .. مهددًا منذرًا كالرعد) .

الصـــــوت : لا .. لا يابنيتى ..
لا تطلقيها

لا تتركى دمعاتك تسيل ..

لا تصرخى ..

لا تعبرى عن ألمك وحزنك ..

دعى الصرخة مكتومة ..

دعيها بجوف الصدر مجروحة ..

دعيها .. قلقة ..

دعيها دون انفجار ..

لم يحن الوقت بعد

(تنظر الفتاة للمقتولين بالخيمة)

الصـــوت : أعرف يا بنيتى ..

لكن لا تطلقى الصرخة ..

حتى لا تستريحى ..

دعيها بذرة فى داخلك ..

دعيها تنبت جنينًا .. طفلاً ..

ارعيه بداخلك .

وقبل أن يولد ..

دعيه يتخلق من الألم والحزن ..

والنار تحت الرماد ..

دعيه يتخلق قذيفة ..

رصاصة .. قنبلة

(صورة الفتاة وهى تعانى كتم الآلام وتنظر فى الفضاء المظلم .. تبحث عن شىء ما) .

الصـــوت : عمَّ تسألين يا بنيتى ؟

لا تطلبين العون من أحد ؟

هل تسألين عن أعمامك وأخوالك ؟

(الفتاة تومئ وهى تجفف دموعها) .

الصـــــوت : نحن فى زمن لا يدفع فيه أحد الضرر عن أحد ..

نحن فى الغابة يا بنيتى ..

هم مشغولون عنا ..

مشغولون بالبنايات العتيقة ..

ونحن لا نجد اللقمة نأكلها ..

لا نجد المسكن يأوينا ..

لانجد الملبس يسترنا ..

لا نجد ثمن الطلقة ندافع بها عن أعراضنا ..

(صورة أخرى لمجموعة من الحراس يخرجون من بيت سيدة حامل .. تصرخ لكن صوتها لايُسمع ؛ فصوت الرجل والموسيقى هو السائد ، يجردونها من ملابسها تماماً. يختفى الصوت والموسيقى) .

قطع //

مشهد (١٣)

القائـــــد : ولد أم بنت ؟

أحد العساكر : ولد ..

الآخـــــر : بنت ..

أحد العساكر : يبدو أن بداخلها توأم

القائـــــد : لا .. طفل واحد فقط .. هل تراهننى ؟

العسكـــــرى إذا سمحت سيادتكم فأنا مُصرّ أنه طفل واحد

(أحد العساكر يقترب منها وهى موثوقة الأطراف بالحراس ، يضع يده على بطنها العارية يدق عليها بعنف .)

(يقترب قائدهم من السيدة ويضغط بعنف على بطنها ثم يبتعد ويضغط على بطنها بفوهة بندقيته..)

القائـــــــد إذن فلك كأس من الشراب معى ؛
إذا كانت تحمل توأمًا ..

(يشير إلى أحد الجنود الذى يتقدم بسكين حاد ويبقر بطن السيدة ويستخرج منها جنينًا . في حين تعلو أصوات الموسيقى ولا يسمع صوت السيدة .. يقرِّب العسكرى الجنين من القائد . فيركله بقدمه ويرحل فيسيرون وراءه بعد أن تُخرس السيدة طلقة أحدهم)

قطع / /

مشهد (١٤)

الصـــــوت هم مشغولون بالبنايات العتيقة ..
ليس لديهم وقت ليذكرونا يا بنيتى

(صورة عمال يبنون فى عمارة مرتفعة .. ورجل كبير، لـه بطن منتفخة يوقع على شيكات وأوراق يتحدث مع بعض رجاله)

الرجل الكبير : أريد الانتهاء من الدور السابع بعد يومين ..
أريدها ناطحة سحاب .

أحـــد رجاله : الأدوار التالية سوف تحتاج لمبالغ كبيرة ..

الرجل الكبير : لا يهم ..
ما تريدونه خذوه الآن ..
هذا شيك موقع عليه ..
ضع فيه المبلغ الذى تحتاجه .

تكبير

(الصورة للعمال يعملون بنشاط .. والصورة من أسفل لأعلى .. حيث يظهر ارتفاع العمارة ثم من أعلى لأسفل حيث يبدو الناس فى الشارع صغارًا جدًا ..) .

قطع //

مشهد (١٥)

مساء / خارجى

(صورة لعمارة تنهار بجوار المخيمات .. وصوت الموسيقى يعلو ليغطى على أصوات الصرخات المنطلقة من داخل العمارة التى تنهار وحولها مجموعة عساكر تحيط العمارة من بُعد .. تطلق الرصاص على كل من يخرج من العمارة) .

الصـــــوت : أعرف يا بنيتى العذاب الذى تعانين ..
إنى أكاد أبكى مثلك .. لكن ..

يجب أن تتماسكى ..
أرجوك يا بنيتى لا تبكى ..
لا تطلقى الصرخة الآن ..
لكنهم كما قلت لك ..
مشغولون بناياتهم المرتفعة
وأعمالهم الدقيقة ..
قطع //

مشهد (١٦)
مساء / داخلى

(صورة لبعض الرجال والنساء فى أحد الملاهى الليلية .. والأضواء المبهرة المحيطة بهم .. وصوت الموسيقى «الديسكو» المرتفعة .. وكئوس الشراب يتبادلونها .. ويتلامسونها .. ثم موسيقى هادئة وظلام فى قاعة الرواد .. وضوء خافت على المسرح حيث تبدأ رقصة «الاستريب تيز») .

الصـــــوت : لا يمكننا أن ننتظر مساعدتهم :
فوقتهم لا يسمح بذلك يا بنيتى
وأنت فتاة يا بنيتى ..
وهم لايجيدون التعامل مع النساء.

(تنتقل الراقصات من المسرح إلى الصالة بين المشاهدين وهم يؤدون رقصة «الا ستريب تيز») .

قطع //

مشهد (١٧)

نهار / خارجى

(صورة طفل صغير يبكى. تقترب منه الفتاة وتحدثه).

الفتـــــاة : علام تبحث يا حبيبى ؟

الطفـــــل : ماما .. كانت معى .

الفتـــــاة : وأين هى ؟

الطفـــــل : ضاعت .. ماما ضاعت ..

أريد أن أجدها .

قطع //

مشهد (١٨)

نهار / خارجى

الصـــــوت : أشعر بالجوع ..

وأعرف أنك تشعرين بالجوع ..

ابحثى عن بعض اللقيمات ..

ربما تجدين ما يحول بينك وبين الموت ..

ربما تجدين ثمرة برتقال ..

لكن ..

لا تطلقى الصرخة ..

لا تستسلمى ..

أعرف أنهم سوف يطاردونك ..

سوف يحاولون الاعتداء عليك ..

فأنت لم تهربى منهم ..
لكنهم تركوك لغرض آخر يا بنيتى ..
أنا أعرفهم جيداً ..
حافظى على شرفك يا بنيتى ؛ هو آخر ما بقى لنا ..
احتملى الجوع .

(أثناء هذا الحديث .. تعرض الكاميرا صورة بانوراما عامة .. لجمع من الناس) .

بانوراما

(المشهد خارجى تحت ضوء الشمس المختفية وفوق جليد أوربا .. يقفز رجل بزيه المميّز وسط أبناء أوربا .. يُخرج من حقيبته بعض الدولارات والدينارات والجنيهات الذهبية ويرميها على الأرض ينثرها فى كل مكان وهم يلتفون حوله يجمعون قطع النقود .. ويضحكون .. تزداد سعادته ويكثر من توزيع النقود .. وتزداد ضحكاتهم الساخرة) .

قطع //

مشهد (١٩)
تكبير

(صورة الفتاة .. وجهها فقط حيث به كل تعبيرات الألم والحزن والمعاناة .. ومحاولة الصراع مع النفس فى إحكام نفسها حتى لا تبكى ، حتى لا تصرخ ، حتى لا تسقط) .

الصـــــوت : وعلى عينى يا بنيتى آلامك .

لكن .. ماذا أفعل ؟

لا تسقطى يا بنيتى .

لا تصرخى ..

اجعلى صرختك طفلاً ..

ينمو بأحشائك ..

بعقلك ..

بقلبك .

قطع //

مشهد (٢٠)

مساء / داخلى

(حجرة متسعة .. مجموعة من الرجال المحترمين بزيهم المميّز يجلسون على وسائد إسفنجية فوق الأرض .. تدخل بعض النسوة وفى أيديهن كئوس الشراب ، تجلس كل واحدة بجوار واحد من الرجال، تتطوّع واحدة منهن وتقف وسط الحجرة ترقص، تتخفّف النساء من ملابسهن والرجال كذلك، بعضهم يقول النكات.. وتنطلق الضحكات.. فى جانب من الحجرة شاشة والتى تشكل جانبًا أساسيًا مهمًا فى كل المشاهد الخارجية السابقة .. يلحظ أحدهم هذه الشاشة ويرى صورة الفتاة الحزينة .. فيرفع سماعة التليفون ، ويتحدث) .

صوت أحد الرجال : لا تنسى أن تكتب فى الصفحة الأولى غدًا :
أننا فى اجتماع من أجل تلك الفتاة ..
حيث نبحث إمكانيات مساعدتها .
الصوت الآخر : لكن يا أفندم الصفحة الأولى محجوزة ..
لخبر زواج الفنانة العظيمة ميمى شحتوت ..
من المليونير المشهور سامى الحتحوت ..
صوت أحد الرجال : إذن فاكتب عنها فى الصفحة الثانية .
الصوت الآخر : أمرك يا أفندم .
(وقبل أن يضع سماعة التليفون .. يقبّل الراقصة التى
تقترب منه وتنحنى عليه ثم يقول ..) .
صوت أحد الرجال : ولا تنس أن تبدأ المقال باسمى ،
ومدى اهتمامى بالقضية .
الصوت الآخر : أمرك يا أفندم .
(تعود اللقطة لحلقة الرقص والشراب وتنزوى
الشاشة التى تعرض صورة الفتاة الحزينة بعيدًا ..
حيث لا يكاد يشعر بها أحد) .
الصــــوت : قاومى .. استبسلى ..
لا تسقطى .. لا تبكى .. لا تصرخى ..
دافعى عن شرفك ..
أنت الآن فى مرحلة صعبة ..
لا يستطيع أحد أن يفعل شيئًا من أجلك ..
أنت فقط التى يمكنك الدفاع عن نفسك ..
أنت فى اختبار صعب أمام التاريخ ..
أمام أعمامك .. وأخوالك ..

هم يشاهدونك الآن ..

لا تنسى طفلك المكتوم بداخلك ..

لا تجهضيه .

(فى هذه الأثناء .. يدخل على الفتاة فى خيمتها أحد الجنود .. يحمل لها بعض الطعام فترفض .. يحمل معه ثمار البرتقال .. ويقترب منها ، يضع سلاحه جانبًا .. يتخفف من ملابسه .. ويمسك يدها بعنف .. تتراجع للوراء فيسير أمامها .. يلثم شفتيها .. ترتفع أصوات الموسيقى وصوت الرجل .. الذى يتحدث فتقاوم بعنف تخلص شفتيها من فمه المطبق عليها .. تشعر بالتقزز والغثيان .. تدفعه بعنف جانبًا .. فيتراجع للوراء .. تمسك ثمرات البرتقال .. ورغم جوعها تضربه بهذه الثمرات .. بسرعة .. وقوة .. مع ارتفاع صوت الموسيقى وصوت الرجل تزداد قوة ضرباتها .. فيخرج الجندى وهو يحمل سلاحه مهددًا إياها .. تجلس على الأرض .. حيث تفرغ ما فى جوفها بألم ومعاناة ، تخبط الأرض بيدها اليمنى بعنف .. ثم تنحنى وتقبلها) .

تكبير

(الأرض متشققة .. والفتاة تنظر إليها بعينيها اللامعتين .. تقترب الكاميرا من عينيها .. حتى لا يظهر فى الصورة غيرهما ، وهما تجسدان كل معاناتها وسؤالها الحائر).

قطع //

مشهد (٢٢)

فلاش باك

(صورة الجنود وهم يقتلون طفلاً ويسمعون القائد بأمرهم) .

القائـــــد : اقتلوا حتى الأطفال ..

حتى الأطفال ..

الأهم هم الأطفال .

قطع //

مشهد (٢٣)

فلاش باك

(الفتاة وزياد .. يمسكان بأيدى بعضهما تحت ضوء القمر) .

زيـــــاد : ورغم هذا .. عاش موسى .. إلخ ..

الفتـــــاة : هل كان السر فى الصندوق إذن ؟

زيـــــاد : لا .. بالتأكيد ..

كان فى موسى نفسه ..

موسى كان السر ..

قطع //

مشهد (٢٤)

مساء / خارجى

(الفتاة تجلس وحدها تحت ضوء القمر.. تنظر للأرض تارة وللسماء أخرى) .

الصـــــوت : هنيئًا لك طفلك ..

وليدك الذى لم يولد بعد..

علّميه كل الأشياء قبل أن يولد ..

علّميه اللغة الوحشية

حتى يستطيع أن يتفاهم معهم .

قطع //

مشهد (٢٥)

مساء / داخلى

(صورة لأحد الرجال .. وهو جالس على السرير وبجواره سيدة جميلة .. لا تلبس غير ملابسها الداخلية ، تعد كئوس الشراب ، هو يعد أحد السجائر المتخصصة لمثل هذه السهرات .. وهم ينتبهون لشاشة الفيديو حيث ينشغلون بمشاهدة أحد أفلام الجنس .. بعد عدة مشاهد يهمس فى أذنها .. فترد عليه) .

السيـــــدة : لا .. أنا لا أحب هذه الطريقة .

مطلقًا .. لا أحبها .

الرجــــــل : أرجوك ..

أنا لا أريد منك الآن غير هذا ..

السيــــــدة : لا أستطيع ؛

هذا شيء يقززنى .

(ينتبهان فجأة للفيلم المعروض أمامهما) .

الرجــــــل : فى الصباح ..

سوف تصبح الشقة الجديدة باسمك ..

أعدك بهذا .

(تقوم .. تسير بإثارة .. تُحضر له دفترًا وقلمًا .. يكتب لها ما تشاء .. تأخذ الورقة .. تضعها فى حقيبتها .. تغلق جهاز الفيديو .. ينزع عنها ما بقى من ملابس .. تضع وجهها فوق الوسادة .. قبل أن يبدأ معها ؛ يلمح فى شاشة فى مكان قاص فى حجرته صورة الفتاة الحزينة .. يلعنها ، ويطفئ الأنوار ، يغمض عينيه ؛ حتى لا تحاصره الفتاة الحزينة ويبدأ مع صاحبته كما اتفقا) .

قطع //

مشهد (٢٦)

مساء / داخلى

(فى خيمة الفتاة .. يدخل عليها بعض الجنود .. ترتعد .. تخاف .. تتراجع للخلف .. الصوت يخفت .. يتلاشى .. وصوت الموسيقى يعلو ..

يقتربون منها .. يمسكها أحدهم .. يمزق ملابسها .. تصفعه على وجهه .. يمسك يدها الآخر .. تصرخ .. الموسيقى تعلو على صوتها .. يبدأون معها .. الواحد بعد الآخر .. لا تملك غير دموعها التى تخونها للمرة الأولى .. لكنها لا تمنع عنها الاعتداء) .

قطع / /

مشهد (٢٧)

فلاش باك

(تُعاد كل المشاهد السابقة التى كانت تظهر فيها الفتاة الحزينة الجميلة على شاشات داخل حجرات .. حيث يشاهد الجميع صورتها وهى تُغتَصب من العساكر الواحد بعد الآخر .. لكنهم يديرون وجوههم .. وينهمكون فى أعمالهم التى كانوا يؤدونها) .

قطع / /

مشهد (٢٨)

نهار / خارجى

بانوراما

(مشهد عام لعدد كبير من البشر .. حشد هائل يهتفون .. يرفعون الرايات .. صوتهم هدير) .

الصـــــوت : لا تنخدعى يابنيتى ..
لا تحسبينهم يثورون من أجلك ..
أنا كنت مثلك من قبل ؛
أصدق هذه الأشياء ..
فهم لا يحسون بك ..
لا يتحسرون عليك ..
لا تنتظرى من أحدهم أن يفعل شيئًا من أجلك .
تتساءلين عن هذه الثورة الكبرى ؟
إنها احتفالات بمناسبة فوز فريق «الفأر الأجرب» ..
على فريق «القط الأعرج»
فى إحدى مباريات الدورى .
وتستطيعين أن تقرئى الجرائد ؛
لتعرفى أن النتيجة تحتل الصفحات الرئيسية ..
وأن خبر اغتصابك والاعتداء عليك ؛
مكتوب فى مكان منزو بالجرائد .
قطع //

مشهد (٢٩)
تكبير

(تقترب الكاميرا من بعض المتظاهرين الذين يدخلون حجرة بالنادى ويتحدثون) .

أحـــــدهم : بهذه المناسبة العظيمة ..
قررت أن أدعوكم لنحتفل بهذا النصر ؛

حيث نلعب «بوكر» فى سهرتنا الليلة .

الآخـــــــر : أين ؟

أحـــــدهم : فى لندن ..

الآخـــــــر : وهل حجزت لنا ؟

أحـــــدهم : لا .. سوف نذهب بطائرتى الخاصة ..

ونعود صباحًا .

(أصوات المظاهرات ترتفع .. والهتافات تعلو) .

قطع //

مشهد (٣٠)

(الصوت حزين .. لكن لمْ يفقد حنانه .. السيمفونية الخامسة لبيتهوفن قد أوشكت على الانتهاء)

الصـــــوت : حبيبتى .. بنيتى ..

لا تيأسى .. لا تستسلمى ..

أنت شريفة .. مازلت ..

أنت لم تتهاونى فى الدفاع عن شرفك ..

أنا أعرف أنك مازلت عظيمة .

لا تجهضى ابنك ..

فهو لم يُدنَّس بعد ..

ما فعلوه كان رغمًا عنك ..

لكنى مرة أخرى أرجوك ..

لا تصرخى ..

فالصرخة والشكوى ضعف ..

الصرخة والشكوى تهدئ من روعك ..
تنفس من قلقك ..
تهدئ من التوتر ..
تجعلك تستريحين ..
وتسترخين بعض الشيء ..
وأنا لا أريدك أن تهدئى وتستريحى ..
ولا تسترخى حتى لاتضيعى ..
حتى لا يُغرقك الطوفان ..
يمكنك أن تبكى ؛
لتغسلى نفسك بدموعك .
لكن لا تصرخى ..
اجعلى صرختك طفلاً ينمو بداخلك ..
وارعيه .. وعلّميه .. وحافظى عليه ؛
حتى تحين اللحظة ويجيئك المخاض ..
وأنت تحت جذع نخلة مباركة ..
فلدى لحظتها طفلَك .. لديه ..
واجعليه ينفجر ..
يصرخ فيهم ..
ينتقم لك ..
لديه رغم قتلهم الأطفال ..
فإنه سوف يعيش كموسى
..
قطع //

مشهد (٣١)

نهار / خارجى

بانوراما

(بجوار الشاطئ .. السفن فى الميناء تنتظر .. والرجال محاطين بالعساكر يخرجون بدون أسلحتهم .. بدون أمتعتهم .. بدون نسائهم ، بدون أطفالهم .. النساء والأطفال من بعد .. يلوّحون لهم .. من بعد .. والعساكر تفصل بينهم وبين أهليهم وديارهم) .

الصـــوت : وعلى عينى يابنيتى أن أرحل الآن مع الراحلين ..
فاذكرى كلماتى ..
لا تنتظرى أعمامك أو أخوالك ليساعدوك ..
انتظرى ابنك القادم من داخلك ..
من رحمك ..
من عقلك ..
من قلبك ..
أبدًا يا بنيتى لا تصرخى ..
حتى يجيئك المخاض المبارك .

تكبير

(صورة الفتاة وهى تودع الراحلين .. والصوت يأتيها من بعد .. يخفت رويدًا .. رويدًا .. ثم تبدأ الحركة الأولى من السيمفونية الخامسة لبيتهوفن فى العزف .. الأيدى تلوّح بالوداع .. وصوت الموسيقى يرتفع تدريجيًا حيث يصل لذروته مع خبطات القدر البيتهوفنية) .

١٩٨٣/١٠/٨

الخروج على النص

مفتتح :

(اعذرني يا «قيصر» ..
لم أقتلك كراهية لك ولكن لأني أحب روما أكثر)

"بروتس"
مسرحية *«يوليوس قيصر»* لشكسبير

أحسست بنشوة كبيرة وأنا أصعد درجات خشبة المسرح ، والدقات الثلاث تتوالى ، والأضواء فى كل مكان ، والقاعة مزدحمة بالجماهير التى جاءت لتتوجنى ، عندما صعدت بدأ التصفيق الحاد والمتوالى ، ورأيت السنارى فى الصف الأول يبتسم والنجوم اللامعة فى زيه تعطينى إحساسًا بالاطمئنان ، و«نادية» هذه الجميلة الملعونة سوف ترانى الآن ، وتحس بأننى لا أزال شابًا ، وأننى أصلح لها أكثر من أى شاب آخر . لكن ما يغيظنى حقًا هو هذا الصرصار الواقف أمامى ؛ ابن الساعى الذى عمل معنا فى الشركة سنوات ، إنه يتصوّر نفسه ملك الدنيا ، إذ يقف مباشرة أمام رئيس مجلس الإدارة . إنه الحقد الذى يملؤه ويملأ زملاءه . لست أدرى لماذا يحقد هؤلاء، أليس هناك فرق بينى وبينهم ؟، ألا يدركون أن هناك من ولد ليكون سيدًا وهناك من يخدم السيد ؟ ثم إننى لا أقف فى وجه أحد منهم ، أساعدهم قدر طاقتى ، عندما جاءنى والده وقدم طلبًا لابنه ليعمل ، وكان قد أحيل على المعاش منذ سنوات ، وافقت تقديرًا لظروفه المادية ومساعدة له، ماذا يريد إذن ؟ إنه الحقد ، الذى يملأ الناس ضد الناجحين ، لكنى سأظل دومًا أحارب الحقد فى كل مكان .

***

هذا المقعد الوثير والمريح ، لم يكن كذلك من قبل ، كان حلمى الأزلى، ولم أكن أدرى كيف أصل إليه ، صحيح طريق النجاح صعب . لقد بنيت هذه الشركة «طوبة طوبة» على أكتافى . منذ كنت عاملاً بسيطًا فيها . لماذا

يحقـدون عليَّ إذن أن أصبح رئيسًـا لمجلس الإدارة ؟ ثم من غيرى يسـتحق هذا الكرسى ؟ إنك قـد صعـدت يا إيبـارى ولن تنزل أبدًا ، هذا هو دورك الآن ، أن تحافظ على هذا الكرسى المريح ، لتعوِّض سنوات الفقر الطويلة .

***

حـينمـا أسـرعت فى الشـارع وهم يسـرعـون خلفى ، كـان ذلك نقطة الفصل بين النهـاية والبداية ، الشوارع المظلمـة تستقبـلنى ، يسلمنى أحدها للآخر وفى النهاية أحسست بأننى تخلصت منهم واسترحت ، وعلى أقرب مقهى ألقيت بجسدى المتهالك ، وجعلت أحسب ما حـصلت عليه ، فجأة جلس بجوارى أحدهم وقال : مبروك ، لقد نجحت فى الاختبار .

- أى اختبار تقصد ؟ ومن أنت ؟

- لقد هربت منهم .

- تقصد من ؟

- أنا أحدهم ... وشهدنا لك بذكائك وندعوك للتعاون معنا .

- فى أى شىء ؟

- فرصة العمر لو أضعتها فستندم طول العمر .. ومن خلال دراستنا لك نوقن أنك لن ترفض .

- لا أفهم شيئًا .

- بل تفهم ، تعال ، لتقابل الرجل الكبيـر والخطير أيضًا ، فسوف يشرح لك كل شىء بالتفصيل .

وذهبت معـه وقابلت الرجل الكبيـر والخطير أيضًا .. واتـفقنـا على كل شـىء وبدأت طموحاتى تجد لهـا منفـذًا للتحقـق ، ولا مانع من أن نستفيد جميعًا ، أنا وهم والرجل الخطير .

كانت سنوات الفقر تسرع للـوراء ، والحظ يبتسم مرة واحدة ، وعليَّ أن

أنتهزها ، ماذا أفيد لو تصرفت بغباء ؟

ها هى الحياة تُقبل وعلىَّ أن أنطلق، ألقيت حجراً بقوة فى النيل وأنا أسير وحيداً على شاطئه، أحدث دورة فدورات أكبر، وهكذا تتسع الدورات وتتلاشى، والحجر لابد أنه سقط لأسفل ، فى القاع ، فى العمق السحيق، حيث الأشياء الكامنة والمستقرة، والتى ترسل ما يطفو على السطح .

وأسرعت خطواتى مع الرجل الخطير ، لم أكن أخاف منه ، كما يخافون هم ، فعلاقتنا متبادلة ، فهو يستفيد منى مقابل مساعدته لى ، الآن عرفت مقصده ، ولن يتوانى فى مساعدتى .

***

هذه هى خطواتى مع الرجل الخطير، حتى وصلت رئيسًا لمجلس الإدارة، إنه منصب حساس ويحتاج لقدر من الذكاء واللماحية ، وأنا أتمتع بذلك، ماذا يريدون إذن؟ لقد غيرت كل شيء فى الشركة، غيرت لهم المكاتب والكراسى، والتوصيلات الكهربائية، وضعت لهم الثلاجات فى كل ناحية، غيرت لهم لون الحوائط ، البالونات الملونة والمصابيح التى تضيء وتنطفئ أصبحت معلقة على واجهة الشركة ، شيء يدعو للانبهار والمتعة فعلاً .

هل يريدون أن أفرش لهم الطرق رمالاً ؟ ماذا يريدون منى بعد ذلك ؟

***

السهرة الليلة كانت ممتعة ، أنستنى عناء العمل الذى يرهقنى تمامًا ، ويستنفذ كل طاقتى ، الراقصة كانت شهية ومثيرة ، كانت تخصنى بنظراتها وتحيتها ، غداً لابد أن أرسل لها ، فسوف أكافئها ولابد أن ترقص لى وحدى ، «السنارى» يفهم ذلك جيداً ، إنه خير من يفهمنى ، ويدبر لى شئونى الخاصة دون أن تعرف زوجتى شيئًا ، إن زوجتى لا تفهم ولا تريد أن تفهم أن رجلاً مهمًا مثلى ، يتعامل مع رجل خطير لابد أن تكون له

حياته الخاصة ، وأن يجرِّب كل شيء ، حتى يستطيع أن يعمل فى هدوء .

أنت يا «سنارى» الذى تفهمنى وأنا لا أقصر معك فى شيء ، الجميل أنك ذكى وتفهم مصلحتك جيداً ، وأنا لا أقصر معك فى شيء ، منذ كنا زملاء فى المدرسة ، ومنذ طاردونا فى الشوارع المظلمة ، اختفيت وحينما انصلحت ظروفى ظهرت فى ثوب جديد لتستفيد كعادتك ، لكنى لن أقف فى وجهك لأنى لا أنسى الصداقة مطلقًا ، ولأنى أعرف كيف أستفيد منك.

عندما حدثنى «السنارى» عن معاودة التعاون بيننا لم أرفض ، قلت له ببساطة : يا «سنارى» أنا أحب الخير للكل ، وأؤمن بالمبدأ القائل «دعه يعمل دعه يمر» فلتعمل يا «سنارى» ما تشاء ، ولتمر كما تريد ، وأنا سأساعدك ، المهم ألا يلحظ أحد شيئًا ، فما دام الكل يعمل والكل يمر ، لا مشكلة إذن ، والشركة بها أموال كثيرة يا «سنارى» ، بضعة آلاف تستثمرها أنت ليست مشكلة ، المهم أن تذكرنى يا سنارى ، وأن يدوم التعاون بيننا .

«نادية» ، هذه الجميلة الرائعة، الصامتة دومًا أصبحت حلمى الكبير، البنت طازجة ومثيرة، وتساوى كل نساء العالم، لكنها بعيدة عنى، هذه الحمقاء، منذ عرفتها، وتغير حالى، لا تفكير لى إلا فيها، كيف أمتلكها، تصبح لى، أنا وحدى، دون كل رجال العالم، هذه هى المشكلة التى لا يستطيع «سنارى» أن يحلها لى، وربما لو نبهته لها، لحاول انتزاعها لنفسه، «سنارى» عيونه جريئة ولا تعرف اللياقة ولا الأخلاق، ما يريده يفعله، وطرقه كثيرة، يغيظنى فى أحيان كثيرة، لكنى لا يمكننى الاستغناء عنه، لقد فهم عنى كل شيء، وأصبح مساعدى الأول، فكيف أضمن شره إذا غضبت عليه، وكيف أضمن إذا ما حدثته عن «نادية» أن يساعدنى ولا يطمع فيها .

«نادية» أيها الحلم الجميل ، تعالى إلىَّ أمنحك كل العالم ، كل ما أملك

وما يملك الآخـرون ، تعالى إلىَّ لتمنحينى ما لم تمنحه لى امرأة قبلك فى العالم ... تعالى نطير سويًا ، نحلق فى الفضاء ، تعالى وسأترك لحظتها كل شىء ، «سنارى» والرجل الخطير ، تعالى إلىَّ أمنحك الشركة وما فيها ومن فيـها ، أعرف أنك قـد لا تحلمين هذا الحلم ، وأن أحـلامك بسيطة ، وأنك ربما غاضبة منى ، بل مؤكد أنك غاضبة منى ، لكنى أثق أنك لا تكرهيننى، ولن تستطيعى ، فمثلك يا «نادية» لا يعرف الكراهية ، لابد أن لك قلبًا كبيرًا يسع العـالم أجمع ، قلبًا يحـتملنى ويحـتمل كل سـخافاتى ، تعـالى إلىَّ يا «نادية» ، كل مـا أفـعله الآن لك ، أريدك أن ترينى أجـمل رجل فى العـالم وأغنى رجل فى العالم ، أريدك لى حلم اليوم والغد والأمس أيضًا . أريدك أميرة فى قـصرى ، لا يراك أحد غيرى ، أعود فـأجدك فى انتظارى ، تعالى فأنا الآن فارسك المغوار . لا يجرؤ أحد أن يتـحدانى فمعى الرجل الخطير ، ويساعدنى «السنارى» ، ولك أن تشعرى بالأمان ، أنت معذبتى يا «نادية» .

***

كان لابد أن يتغير مجلس الإدارة ، مجلس جديد يأتى يدين بالولاء لى، وأعلنت عن الترشيحـات . والحقيقة أن «السنارى» أظهر ولاء طيـبًا واختار لى من أريدهم ، وفى الجلـسات الأولى بـدأت أحس بخطر يزحف تجـاهى متمثلاً فى المدعو «مـرسى» ، هذا الشاب المتهور ، يحاسب على كل شىء ، أيتصـوّر أنه مصلح الكون ؟ لكنى أعرف هذه الأنماط ، هو حـاقد بالتأكـيد يريد أن يتـسلل بطرقـه هذه إلى منصب مـا ، ولن أعطيـه مـا يريد ، يطالب بمكافآت لزمـلائه ، أية مكافآت ؟ إنهم لا يعـملون ، الشركة تخـسر نتيـجة كـسلهم ، فكـيف أكـافئ من لا يعـمل ، لن أفـعل مـا تريد يا «مـرسى» ، ولتذهب أنت وزملاؤك إلى الجحيم .

***

كل يوم يُثبت «السنارى» ولاءه لى ، أصبح عونًا لى فى الشركة ، بدأ ينشر عيونه فى كل مكان ، يأتينى بما يقوله الموظفون فى الشركة وفى المقاهى وفى بيوتهم ، ماذا يريدون هؤلاء الحمقى ؟ عندما يطلب صديق شيئًا هل أرفض طلبه ؟هل يريدون أن يتساووا مع أخلص خلصائى ؟ هل أستطيع أن أرفض طلبًا للرجل الخطير ، الذى ساعدنى للوصول إلى هذا الموقع ، وهل أنسى خدمات «السنارى» ؟ إنهم حاقدون ، الحقد يملأ قلوبهم وعقولهم وسوف أدعهم ليموتوا بحقدهم ، ولن أترك الشركة مهما فعلوا ، أما أنت يا «مرسى» فلى معك شأن آخر ، أنت صرصار حقير ، لن تحتمل معى شيئًا ، إن كلمة واحدة «للسنارى» تجعلك تنسى نفسك ، لكن لن أتسرع ربما تعقل يومًا يا «مرسى» وتعرف قدر نفسك جيدًا ، وتعرف أيضًا قدر «الإبيارى» .

***

الزوجة أصبحت تضيق الخناق على ، ماذا تريدين ؟ أنا لا أستطيع أن أظل حبيسًا بجوارك أنت وأولادك ، أنا لى حياتى الخاصة ، يجب أن تعلمى أننى رئيس مجلس إدارة ، وعلىَّ أن أعيش كما أشاء ، لا يقيدنى أحد ، حتى أنت ، إنك تذكرينى دومًا بحياة الفقر ، تسمينها سنوات الكفاح وأسميها سنوات «الجوع» . فرصة جاءت هل أدعها ؟ إنها لم تأت بسهولة ، أرتب لها طوال السنوات الماضية ، حتى انزاح الكابوس الذى كان يقيِّد طموحاتى ، وترك لى المكان فلأستمتع به ، ولتذهبى أنت وأولادك للجحيم .

***

«نادية» التى تتهرّب منى دومًا ، سوف أستدعيها ، ماذا تظن نفسها ، إنها مجرد موظفة عندى ويمكننى أن أحولها للتحقيق كغيرها أو أفصلها من

الشركة نهائيًا . صحيح هى جميلة ومثيرة وطازجة لكن لا يجب أن تتمرّد على «الإبيارى» ، كل من يتمرّد علىَّ يخسر يا «نادية» ، وما دمت غبية حمقاء ، فلأحدثك صراحة ، فلتأت إلىَّ رغمًا عنك ليلة أو ليلتين فى الأسبوع ، وإذا شئت خصصت لك قصرًا تصبحين فيه سيدة وأميرة ، تأتمرين بأمرى ، إن غيرك كثيرات يحلمن بهذا لكنك متمردة يا «نادية» ، وأنت غيرهن جميعًا ، كل من عرفتهن قبلك لم يتعبننى بهذا الشكل لكن لم يكنَّ فى جمالك أيتها الرائعة .

أمر مرعب أكتشفه اليوم : «السنارى» يصطحب زوجتى إلى شقته الخاصة ، اكتشفت ذلك بالصدفة المحضة ، لم أكن أتصوَّر ذلك ، أمامه كل نساء العالم ، فلماذا يتركهن جميعًا ويأخذ منى زوجتى ، الأمر خطير ومرعب ، هى لابد توافقه ، وربما تكون علاقتهما هذه منذ زمن طويل ، تعرف كيف تقهرنى يا «سنارى» ، تعرف كيف تطعننى فى صمت وهدوء، لابد أنه يعرف موضوع «نادية» وأنه يقص لها عن كل شىء ، شرفى يا «سنارى» أضعته أنت وزوجتى ، كيف أواجه العالم الآن ؟ كيف أذهب للشركة ، وأصدر الأوامر ، وأتحدى وأقدم التسهيلات ، كيف ينظر لى الأصدقاء ، إنها فرصة العمر للحاقدين : «مرسى» وبقية الصراصير ، لو عرفوا هذا لأذاعوه فيما بينهم ، لست أدرى ماذا أفعل ؟ هل أقتلها ؟ لكن كيف أقتلها ؟ الإشاعات التى قد تنتشر وتذاع بين الناس ، هل أقتل «السنارى» ؟ عيونه فى كل مكان تعمل من أجلى ، ومن أجله أيضًا ، ستتحوّل كل هذى العيون ضدى ، وهى قد عرفت الخيانة ولن تقلع عنها ، «السنارى» يموت ، ستعرف غيره ، إنه الفضيحة والعار يا «إبيارى» ما عاد من حقك أن تفخر بكرسيك ، وما عدت تصدر الأوامر ، أنت مطعون فى شرفك ، ماذا تنتظر بعد ذلك ؟!

غريبة أنت ، لقد كنت تدفعيننى دفعًا للأمام ، كل خطوة أحققها كنت تحققين من ورائها مكاسبك الشخصية ، وكنت تدفعيننى دومًا لخطوة تالية، رأسى يكاد ينفجر .

***

الفرح دائمًا لا يكتمل ، والهموم تأتى دفعات متلاحقة ، وأمور الشركة تتأزم ، والرجل الخطير يطلب الكثير ، وميزانية الشركة قربت على الانتهاء، وربما أضطر لإعلان إفلاس الشركة ، والأخبار بدأت تتسرّب خارج الشركة بشكل عجيب ، أدق الأسرار تخرج ، والموظفون بدأوا يتمردون ، فرصة «المرسى» يجمعهم حوله ، ومع الزحام ومشاكل الشركة ، اضطررت لقبول الأمر الواقع والتسليم به ، لست على استعداد لمواجهة «السنارى» ، إنه على الأقل يساعدنى بعيونه داخل الشركة وخارجها فلأترك الأمر الآن وكأنى لا أعرف شيئًا ، وأحاول إنقاذ ما يمكن إنقاذه ، إن إفلاس الشركة يعنى إفلاسًا لى شخصيًا ، وإبعادى عن المنصب الذى عشقته ، والأخبار التى تتناثر خارج الشركة تثير الذعر وتضخّم الأمور ، لابد من حل عاجل ، «السنارى» والأصدقاء ومجلس الإدارة لابد أن ينعقد ، «مرسى» يواجهنى بعنف يعرّينى ، رغم محاولات الأصدقاء أن يمتصوا حماسه يكشف كل شيء ، لابد من أخذ تفويض من المجلس باتخاذ القرارات المناسبة ، حتى لا يزعجنى «مرسى» وأمثاله ، فالمعركة أصبحت على المكشوف ، حياة أو موت .

***

«نادية» أصبحت مرضى الذى لا شفاء منه ، فلتكن هى مقابل خيانة زوجتى ، نادية أشهى من كل النساء اللاتى عرفتهن ، أحاول أن أبقيها معى ترفض ، دائمًا تعتذر بلباقة ، وأظل فى حيرة أنتظر الوقت المناسب

الـذى لا أعـرف له مـوعـدًا ، ثم تأتينى الأخبـار من عيـون «السنارى» ، «مرسى» يلتـقى كثيـرًا «بنادية» ، هذا الحقيـر يحاربنى فى كل مجـال ، إنها فرصة مناسبـة للحديث معها مباشرة . واستدعيت «نادية» ، عندما جلست أمـامى ذهب كل حنقى ، هدأت واستبـدت بى رغبـة عـارمة فى أن ألتـهم شفـتيها ، وجنتـيها، أن أهصـر نهديها ، أن أحتـويها كلها ، أن تصـبح كلها ملكًا لى وحدى ، دون غيرى ، إنها حـمقاء هل تجد أفضل منى ؟ ولا أعظم منى ، كان لابد من المواجهة :

- «نادية» أنت بنت ممتازة .
- شكرًا يا أفندم ، أى أوامر سيادتك ؟
- لم أطلبك من أجل أوامر ، ولكن لحديث شخصى .
- تحت أمرك يا أفندم .
- «ناديـة» ، أنت تعرفـين مشاغـل العمـل ومسئوليات المنصـب الذى أشغله .
- ربنا يوفقك .
- وأنت لابد أنك متعبة من العمل .
- أبدًا ، أنا مبسوطة من العمل .
- اسمعى باختصار شديد ، أنا أدعوك الليلة للعشاء سويًا .
- هذا شرف كبير يا أفندم لا أحلم به .
- أنت متواضعة أكثر من اللازم ، اذهبى الآن لتستعدى وسأنتظرك.
- آسفة يا أفندم .
- ماذا تقولين ؟
- أقصد لم أعتد هذا ، ولا أعرف كيف أتصرف فى مثل هذه السهرات.
- ستكون سهرة خاصة لى ولك فقط .

- بأى مناسبة ؟
- بدون مناسبة .
- لعلك أخطأت الفهم .
- الزمى حدودك ، أنت تحدثين رئيس مجلس الإدارة .
- آسفة ، لكن ليست هذه مواضيع يتحدث فيها رئيس مجلس الإدارة .
- أى بنت غيرك تُقبِّل قدمى شكرًا لهذه الدعوة .
- وأنا أرفضها .
- سوف أسحقك .
- ....

أهدئْ من روعى ، الحديث مع «نادية» لا ينبغى أن يتم بهذه الطريقة ، «نادية» مرهفة الإحساس ورقيقة ، ثم إنها جميلة رائعة ، ولابد أن تكون مرنًا معها ، حتى تتملكها ، البداية دائمًا صعبة يا «إيبارى» وبعد ذلك ستكون طوع أمرك ، المهم الخطوة الأولى ، السهرة الأولى ، القبلة الأولى ، بعد ذلك كل شىء يسير وبسيط ، لأعود إلى دبلوماسيتى إذن .

- «نادية» لا تغضبى ، أنا أعزك كثيرًا .
- شكرًا يا أفندم .
- نادية أنا أود مساعدتك ، أنا أعلم ظروفك جيدًا .
- لكنى لم أطلب مساعدة أحد .
- لا يوجد أحد فى الشركة لا يطلب مساعدتى .. اسمعى ، جربى معى هذه الليلة وبعدها فكرى .
- أسأت الاختيار .
- أنتظرك ليلة أخرى ؟
- ولو انتظرت طول العمر لن يحدث هذا ، أنا بنت شريفة .

- اخرسى ، أنت لا تعرفين الشرف ، أنا محتملك ولا أريد أن أواجهك بالحقيقة ، ما هى علاقتك «بمرسى» ؟ اعترفى يا شريفة .

- لا أسمح لك بهذا ، «فمرسى» خطيبى وسوف نتزوج بعد أسبوعين .

- هذه حيلة جديدة ؟

-هذه حقيقة، تعرفها أسرتى وأسرته، وأصدقاؤنا، وهذه الدبلة التى تراها.

- «مرسى» ليس أفضل منى ، أنت وهو مـجرد موظفين عندى ، فكرى جيداً .

- الموضوع لا يحتاج إلى تفكير .

- تفضلين هذا الصرصار علىَّ ؟

- يا أستاذ ، «مرسى» ليس صرصاراً ، وأنت تعرف ذلك جيداً .

- عندى حل ، يمكنك أن تتزوجى «مرسى» .

- هذا سوف يحدث إن شاء الله .

- وأنا أبارك هذا الزواج ، ولكن .

- ولكن ماذا ؟

- تصبح علاقتنا سرية وأنا أعدك بهذا ، ليلة واحدة فى الأسبوع .

- أنت إنسان حقير وأحمق ومجنون .

- أنت مجنونة كيف تحدثيننى هكذا ، أنا رئيس مجلس الإدارة .

- ملعون أنت ومـجلسك وسوف أقدم اسـتقالتى لأسـتريح من وجهك القذر .

علىَّ أن أضبط نفسى، وأرد بهدوء، فلا ينبغى أن أجاريها فى الانفعـال:

- اسمعى ، اذهبى الآن وفكرى على مهل ، وتأكـدى أن رفضك سيعنى نهايتك ونهاية «مرسى» ، فأنا أستطيع أن أسحق من أريد وقتما أريد .

***

نصيحتك مقبولة يا «سنارى» ، هذا الملعون «مرسى» استطاع أن يجمع الموظفين معه ويتظاهروا داخل الشركة، لابد من كسر شوكة هذا المجنون، ولابد أنه يفعل ذلك انتقامًا منى وحقدًا، لأن «نادية» أكيد أخبرته بما حدث بيننا، ومن يدرى ربما بدأت تفكر فى الأمر من جديد؟ لابد من تحويل جميع المتظاهرين إلى التحقيق، وأنت يا «سنارى» تولى موضوع «مرسى»، أنت أستاذ فى هذا، وأنا لا أحتملك إلا من أجل هذه المواقف ، خنتنى يا «سنارى» وطعنت شرفى وكرامتى، لكننى تحملت والتزمت الصمت، عليك إذن أن تخدمنى فى المقابل، «مرسى» الملعون هذا الذى يطاردنى فى كل مكان ، ترتسم صورته فى الكأس وأنا أشرب ليلاً ، أراه فى وجه الراقصة الفاتنة ، أسمعه فى نبرات صوت «نادية» وهى تحدثنى بانفعال، «مرسى» أصبح أخطبوطًا يلتف حولى، يزيد خناقه، يقترب من العنق يا «سنارى»، لا تدعه أكثر من ذلك، مادمت تنتظر أمرى، فإليك الأمر:

- اسحق المدعو «مرسى»، اسحقه سحقًا، بالطريقة التى تروق لك، وتريحنى.

أريد أن أستريح ، أن يثبت الكرسى مكانه ، ألا يذهب لغيرى . أعرف أن التحقيقات لابد أن تنتهى وأن يعود كل منهم لعمله ، لكن لابد أن توقع عليهم جزاءات ويحرموا من المكافآت ، المهم «مرسى» ، كل هذا من أجل «مرسى» ، فى هذا الزحام ينسون «مرسى» ، ويصبح فى حوزتك أنت يا «سنارى» ، انتقم لى منه هذا الذى يحرمنى من تملك «نادية» الجميلة الشهية الطازجة ، هذا الذى يزعزع الكرسى ، هذا الصرصار فى حوزتك الآن يا «سنارى» اسحقه نظير سحقك لى كل ليلة مع زوجتى ، ادفع نظير خيانتك ومقابل صمتى حتى تظل الرجل الوفى لى كما تحب أن تبدو دائمًا .

***

خطوة جريئة يا «سنارى» ، ما كنت أود الأمور تصل لهذا الحد ، القتل شيء مخيف ، لكن ها قد حدث ، ولأسترح تمامًا من صراع «مرسى» ، كفّرت عن بعض ذنوبك يا «سنارى» ، «فمرسى» قتل بعيدًا عن الشركة أثناء التعذيب ، ليست مسئوليتى إذن ، ووالده وقّع على تسلمه سليمًا معافى ، وليست مسئولية «السنارى» أيضًا . لابد أن تعود الأمور عادتها الأولى ، أيام بسيطة تنتشر فيها عيونك يا «سنارى» داخل الشركة وخارجها ، وبعدها تتخفى ، يعود الهدوء ، وتظل عيونك متخفية ، الأمر بسيط ، نختار بديلاً «لمرسى» فى مجلس الإدارة ، خلصائى يعرفون الرجل المناسب ، الرجل الذى لا ينفع ولا يضر .

اجتماع مطول مع الرجل الخطير ، حديثى مع هذا الرجل يقلقنى كثيرًا ، فى البدء ، كنت أسعد به ؛ هو الذى ساعدنى على الوصول لهذا المنصب ، لا أنكر ذلك . لكن الآن حديثى معه غير مريح ، معه لا أشعر أننى السيد ، وأننى الآمر ، أتلقى منه الأوامر وهو يتخفى ، يتركنى أنفّذ ما أريد بشرط ألا أضر مصالحه ، أعرف أنه لا يسامح ولا يرحم ، وخطواته محسوبة جيدًا ، تعلمت منه الكثير ، لكنى ابتدعت أشياء أخرى لم يذكرها لى . مقتل «مرسى» أثار الذعر ، لم ينته الموضوع بسهولة كما كنت أتصوّر ؛ لهذا اجتمع بى طويلاً ، لامنى على مقتل «مرسى» ، هو لا يهمه «مرسى» فى شيء ، لكن يهمه أن تظل الأمور هادئة ، وأن يظل مكانى آمنًا ، أحسست فى حديثه نغمة جديدة ، يُلمِّح بأشياء لا أحب أن أفسرها تمامًا فلتظل فى طى الغموض والإبهام ؛ لأنى لا أريد أن أتصوّرها ، إنه مستعد أن يساعدنى طالما كان ذلك فى مصلحته ، ومستعد أيضًا أن يسحقنى كما سحقت «مرسى» ، إذا تعارض ذلك مع مصالحه . وهو الآن يشعر أن مصالحه لم تعد آمنة فى وجودى ..

الحل الذى طرحه رجال العلاقات العامة رائع ومفيد فى هذه الأحوال ، لعله الحل الأخير والفرصة الذهبية ، لإعادة الأوضاع كما هى . أن نقيم احتفالاً كبيراً ندعو فيه كل الشركات المنافسة الأخرى ، وكل من يتحدثون عنا ، ونظهر أمامهم بالشكل اللائق ، وضرورى بالفعل أن يظهر التعاون بيننا جميعًا ، حتى يقتنع الجميع أن ليس بيننا أية خلافات ، وأن الشركة على ما يرام . اجتمعت بهم وسمعت تعليقاتهم وآراءهم حول الاحتفال وشكله . أضفت شيئًا جديداً وهو أن أحاول التقرب من الموظفين لأمتص غضبهم . فى صلاة الجمعة التالية قررت أن أكون إمامهم فى مسجد الشركة. خطبت خطبة عن الصبر مشيراً إلى موضوع «مرسى» ودعوتهم لنسيان أحزانهم والتفرغ للعمل .

فى المساء اعترض البعض على ذلك وأضاعوا منى حلاوة الكأس ، قال مسئول العلاقات العامة ، إن الناس اعتادت أن يؤمهم للصلاة شيخ متخصص قذفت الكأس فى وجهه وصرخت فيه - أنا لا أستطيع أن أؤمهم للصلاة ، وتأكد أن «الإبيارى» يمكنه أن يؤم المسلمين للصلاة فى المسجد ، وأن يقيم قداسًا للمسيحيين فى الكنيسة ، وأن يقيم كهنوتًا لليهود .

التزموا الصمت ، الحمقى يتصوّرون أن هناك أشياء لا أفهم فيها ، كيف يتصوّرون ذلك ؟ أنا «الإبيارى» بعد هذا العمر وهذه الخبرة وهذا النجاح ، أجهل شيئًا !

***

دخل علىَّ عضو مجلس الإدارة الجديد ، وعرفت أنه صديق «مرسى» ، طلبوا منى أن أوافق لامتصاص غضب الموظفين فوافقت ، أذكر أنه حاول التمرد فى الجلسات الأولى ، ولكن التفويض الذى أحصل عليه من المجلس لايجعل لكلامه قيمة ، عرض علىَّ أن نمثل مسرحية «يوليوس قيصر»

لشكسبير، كانت الفكرة سخيفة ، لكن بعد تفكير وجدت أنها فرصة ملائمة ، خاصة إذا اشتركت معهم فى التمثيل ، سيدرك الجميع أن ليس بيننا أى خلافات بدليل مشاركتهم التمثيل، لكن فضلت أن نمثل فصلاً واحداً اختصاراً لجهد البروفات ووقت الاحتفال. وبدأ الإعداد بحماس شديد ، وأحسست أن الفكرة بدأت تنجح ، فقد أصبح الاحتفال هو شاغلهم الأساسى ، وهدأت الأمور نسبيًا ، وطمأننى «السنارى» أن عيونه ما عادت تسمع أحاديث كثيرة عن «مرسى» ، ولا عن الشركة . الاحتفال أصبح يمثل اهتمامهم الأكبر .

***

صديق «مرسى» ذهب لزيارة والد «مرسى» فى بيته ، و«نادية» تزور صديق «مرسى» فى مكتبه ، تقريرات مهمة ، ماذا يحدث من ورائى ، هل هذا الولد الصرصار يحاول أن يفعل شيئًا ويثير الناس ضدى مثل «مرسى»؟ لا أعتقد ، لقد تخلّصت من الخطر الحقيقى بمقتل «مرسى» ، وهذا لن يكون هو مرة أخرى ، لن يكون «مرسى» ولن يولد «مرسى» ، لقد استرحت منه يا «إبيارى» ، وصديقه مجرد فقاعة فى الهواء ، أما أنت يا «سنارى» يا صديقى ورفيقى وساعدى الأيمن ، فقد جرحتنى فى القلب ، وتهيننى فى اليوم ألف مرة ، شبحك أصبح يلازمنى فى البيت والطريق ، وعلى السرير عندما أنام مع زوجتى هذه الخائنة اللعينة ، التى تتصوَّر أننى لا أفهم شيئًا . فى الوقت المناسب سأتخلّص منك ومن «السنارى» ومن كل من يقف أمامى ، المهم أن ينتهى الاحتفال على خير .

***

«نادية» الحلم الجميل ، «نادية» الجميلة والحزينة أيضًا ، أصبحت صامتة وكسيرة بعد موت «مرسى» الآن سوف تستسلم ، لم يعد أمامى فرصة

لمحاولات أخرى ، فقد فشلت معها كل محاولاتى ؛ ولهذا عرضت عليها الزواج ، لمَ لا ؟ صحيح أنها لم ترد عليَّ بعدْ ، لكنها حتمًا سترد وستوافق، «مرسى» رحل ، وصديقه لا يجد ما يأويه مع أمه ، فلن يفكر فى الزواج لا منها ولا من غيرها الآن ، إنه مهموم بالمكان الذى أخذه فى مجلس الإدارة ومشغول «بقيصر» والاحتفال .

الأمور ستبتسم لى يا «نادية» كسابق عهدها ، فى انتظارك أنا الآن ، سأترك زوجتى اللعينة مع «السنارى» ، ليذهبوا إلى الجحيم ، الآن أريدك أنت، أريد أن أمتلكك ، تصبحين دبلة فى أصبعى كتلك التى تحملينها من «مرسى» . الحزن لن يعيد الراحلين ، «مرسى» مات ، مات ...... هذه حقيقة عليك أن تدركيها جيدًا ، ولن ينفعك أحد الآن ، أنا فقط مَنْ ينفعك ، تعالى يا «نادية» ألتهم شفتيك حبات الكريز ، وأُقبِّل وجنتيك ، وأهصر على صدرى المتعب والحالم نهديك ، أتلمّس كل جسدك ، ثم أبعد عنك ، أقف أمامك فى وجل وخشوع ، أركع عند قدميك ، أتعبّد فى محراب جمالك أبدأ القبلات من أصابع قدميك وأصعد حتى منابت شعر رأسك ، أعيد الكرّة مرات .. «نادية» أيها الحلم الجميل أريدك ملكًا خاصًا بى ، ملكًا لى وحدى، لا يشاركنى فيه ، لا «السنارى» ولا الرجل الخطير ، ولا أحد من الموظفين ، تصبحين أنت والشركة عرشى مدى الحياة .

«نادية» تخرج فى صمت . لا تبدى أى تعبير على وجهها .

***

أستدعى صديق «مرسى» ، نتحدث عن الفصل الذى اختاره من المسرحية، يعرض رأيًا بتغيير بعض حوارات المسرحية ، لتكون معاصرة ، لكنى أريد النص كما هو ، لا أحب الخروج على النص ، «شكسبير» ؛ العظيم لا نُعدِّل عليه ، النص كما هو ، لو هناك متسع من الوقت لكتبت مسرحية خصيصًا

لهذا الاحتـفال وما كنا احتجنا لهذا الشكسبير .

يحتد الخلاف بيننا . الأحمق يتصوّر أنه يفهم فى الدراما أكثر منى ، لقد درست الدراما فى جامعات أمريكا عندمـا كنت طفلاً لاتزال تحبو ، وتتعلّم الخطو وتتعثّر . أنهيت الحديث بيننا :

– اسمع أنا سأُخرِج المسرحية .

– لكن ..

– لكن ماذا ؟

– وقت سعادتك لا يسمح ، الشركة تأخذ كل الوقت .

– أنا أدرى بوقتى .

– الإخراج يحتاج لفترة من الممارسة .

– أفهم كل شىء .

– لكن أستأذن فى تعديل النص ليكون معاصراً .

– وأنا أرفض ، لابد أن نلتـزم بنص شكسبـير ، الخـروج على النص سيـدخلنا إلى متاهات ودوامات كثيرة . من المسئول عن العرض فى نظرك ؟

– طبعًا المخرج .

– إذن اتفقنا ، أنا المخرج وأنا المسئول . أى دور تحب أن تمثل ؟

– دور بروتس ، منذ زمن وأنـا أحلم به ، منذ قـرأت المسـرحيـة للمـرة الأولى.

– وأنا سأمثل دور القيصر ، فمن غيرى يمكنه أن يكون الحاكم ؟

– سمعًا وطاعة يا مولاىّ القيصر .

– أنا مولاك الإبيارى يا أحمق .

– آسف لقد بدأت التمثيل .

– لا تتصوّر أنك ممثل عظيم .

- لم أزعم هذا .

- أنا فقط الممثل العظيم ، منذ كنت أنت صغيراً ، لكن هذا موضوع آخر قد أحدثك عنه فيما بعد .. فلنبدأ البروفات إذن .

***

يوم الاحتفال يوم مشهود ، على باب الشركة تستقبلنى الموسيقى الرسمية ، الأضواء المبهرة تضىء الظلام ، الناس تملأ القاعة ، والحراس المتلألئة أكتافهم . أدخل القاعة يستقبلنى تصفيق عميق وحاد ، أتقدم للصف الأمامى ، مكان رئيس مجلس الإدارة يقف الضيوف لتحيتى ، أتبادل معهم التحية أشير لهم أن يجلسوا فيفعلوا ، يأخذون الإذن ببدء الاحتفال فأشير لهم بالبدء.

اليوم يا «إيبارى» سيتم تتويجك منتصراً ، وسيعلم الحاقدون أننى انتصرت عليهم وأن الشركة لاتزال كما هى : لا إفلاس ، لا مشاكل ، مقعدك سيثبت لك مدى الحياة يا «إيبارى» .

وأنت يا «سنارى» يا رفيق العمر ، يا خائنى ، يا من تجلس عن يمينى وعيونك تنشرها فى كل مكان ، سوف تلحق «بمرسى» بعد هذا الاحتفال ، وسأستريح منك ، وأغسل عارى يا «سنارى» منك ومن زوجتى الخائنة الجالسة الآن عن يسارى . و«نادية» المتألقة فى منتصف القاعة فى منتصف الصف ستكون بجوارى زوجة أو عشيقة ، المهم أن أمتلكها سواء رضيت أم رفضت ، لابد أن تنتقلى لمتلكاتى أيتها الجميلة الشهية الطازجة المثيرة . سوف أحطم صمتك ، وأسحق الدبلة التى لاتزال تربطك بهذا «المرسى» اللعين ، الذى أكله الدود والتراب .

أنظر لعيون الحاقدين بتحد وفرح ، هذا الاحتفال لى ، لتتويجى وانتصارى على أحقادكم ومخططاتكم ، الرجل الخطير يطيل النظر

«لنادية»، يشير لى ، أفهم ما يريد هذا صعب ، «نادية» حلمى الأثير ، لا يمكننى الاستغناء عنها ، لا تعذبنى أكثر من ذلك ، لك كل ما تطلب إلا «نادية» فسأمتلكها وحدى دونك ودون جميع البشر ، أعرف أنك تسمع ما يدور بنفسى ، فلنقتسمها إذن .

يجىء دور الفصل المسرحى أصعد إلى المسرح أسمع تصفيقًا حادًا متواصلاً عميقًا ، «نادية» متألقة فى وسط القاعة فى منتصف الصف ، «السنارى» متألق بالنجوم اللامعة على الأكتاف ، وعيونه فى كل القاعة ، يصعد بجوارى الصرصار الصغير الذى يمثل دور «بروتس» .

خبطات المسرح الثلاث تدق ... نبدأ التمثيل ، الصالة فى سكون تام ... نقترب من النهاية ، أعرف أنك ستُخرِج خنجرًا تدَّعى أنك تقتلنى به ، ها هو الخنجر يخرج سريعًا ، وعيونك تلمع أيها «البروتس» اللعين . تذكر أننا أصدقاء هنا فقط على المسرح ، تمتد يدك ، تطعنى الطعنة الأولى ، عنيفة وقاسية ، وعلىَّ أن أنطق الجملة التالية :

- حتى أنت يا بروتس !

لا أجد «بروتس» أمامى ، أجد وجه «مرسى» ، يد «مرسى» تمتد بالخنجر، خنتنى إذن يا «مرسى» ، وأنت يا «سنارى» لا تتحرك من الصف الأول .

- إذن الموت لقيصر .

أسقط على خشبة المسرح ، الدم يغطى جسدى ، يفور ، ويسيل على المسرح ، أسمع كلمات .

- «استوب» ، خرجت على النص ، «استوب» .

أسمع تصفيقًا حادًا من الصالة ، لا أرى شيئًا .. أسمع تصفيقًا حادًا جدًا.

***

حين وضعت فى صدره الخنجر ، كان وجهه غير محتمل ، كان كريهًا لدرجة لا تطاق ... ودماء مرسى كانت تسيل على عينى ، الصفوف المتزاحمة من أهل قريتى «المتدثرون باللون الأسود» والصمت الحزين والجسد المسجى والبنادق المصوّبة نحونا ، كل ذلك تجسّد أمامى ، وبين الجالسين فى المقعد الأمامى كان الضابط المزدان بالنجوم اللامعة على الكتفين يبتسم ابتسامة عريضة .

ها أنت «يا إبيارى» أخيرًا فى مواجهتى وجهًا لوجه .. صوتًا لصوت .. يدًا ليد .. خنجرًا لخنجر .. وأنت «البادئ» الظالم وأنا أحاول أن أعيد لكفوف الميزان المساواة من أجلكم أنتم أيها الصامتون منذ زمن طويل ، منذ عقد الخوف لسانكم ، تركتم «الإبيارى» يعبث بكم .

لم يكن هناك خلاف شخصى بيننا حين التحقت بالشركة للعمل ، والدى الذى ظل طوال عمره يعمل فى هذه الشركة أصر أن أخلفه ؛ فقد كان يحس بأن هذه الشركة جزء منه ، وأنه بناها طوبة طوبة ، كان عاملاً بسيطًا لكن حبه للشركة كان كبيرًا . والزمن تغيّر ووالدى توفى بعد أن التحقت بالشركة ، والمسئولية التى أحملها كبيرة ، «والإبيارى» لم ألتق به مباشرة ، ولم أحلم بذلك ، فلا هو يعرفنى ، ولا أريد معرفته ، سمعت عنه الكثير. الكثيرون يمقتونه وقليلون يمدحونه ، وأنا لا علاقة لى به.

كنا نعمل بتفان وننتظر المكافآت الدورية ، وحينما أصدر قراره بوقف المكافآت تذمّر الجميع بالشركة ، وعندما تأكدنا أن هناك من أخذ مكافآته

وأكثر منها ، لم أمانع فى أن أوقع معهم على ورقة تظلُّم رفعناها له ، وحين استُدعينا للتحقيق ساومونا وعرضوا علينا مكافآتنا على ألا نطالب لبقية الزملاء ، ولما رأيت الموافقة فى أعين زملائى المستدعين معى ، رفضت ، وصرخت ، وتمردت ضد هذه الطريقة غير الأخلاقية . خرجت ساخطًا وأنا أسمع من المحقق عبارات التحذير .

زيارة مفاجئة قام بها «مرسى» . كان من نفس قريتى ونعمل فى نفس الشركة لكن لم تكن بيننا أى صداقة سابقة . عندما زارنى «مرسى» رحبت به كان منفعلاً وقال كلامًا كثيرًا لم أفهم معظمه ، كل ما فهمته أن أمورًا خطيرة تجرى فى الشركة وأن «الإبيارى» يهدده بشكل مباشر . يومها قلت «لمرسى» : أنا مستعد لأى شىء لنوقف هذا الضرر الواقع علينا جميعًا ، ولما كان «مرسى» يمثلنا فى مجلس الإدارة فقد كان اتصاله الدائم والمباشر برئيس مجلس الإدارة .

عرفت من «مرسى» أشياء كثيرة لم أكن أعرفها من قبل ولم يكن والدى - رحمه الله - قد قصَّها لى من قبل ، أخبرنى «مرسى» عن الخسائر التى تعرضت لها الشركة فى السنوات الأخيرة ، وعن أصدقاء «الإبيارى» وعن مدى نفوذهم داخل الشركة ، وعن الخطر الذى يهدد كل من يقف أمامه وأمام أحد أصدقائه . ليلتها خرج «مرسى» وقد تركنى أفكر فى أشياء جديدة ، وقررت أن أقف مع «مرسى» مهما كانت النتائج .

بعد أسبوع فوجئنا بتحويل عدد كبير منا للتحقيق ، لأسباب مختلفة ، منها الإضرار بمصلحة العمل ، وسوء مخاطبة الرؤساء ، أوقفت مرتباتنا ، وبعد تحقيقات ومحاولات عدنا إلى أعمالنا عدا «مرسى» الذى انقطعت أخباره عنا .

نظرات «نادية» تلاحقنى أينما أذهب ، لاتزال تلتزم الصمت ، لكن

صمتها يحمل مئات الأسئلة الحيرى عن «مرسى» وعن موقفى . كنت أتحاشى التواجد معها منفردين حتى لا تفزعنى بالسؤال المعجز : ماذا عن «مرسى» ؟

أنجح فى الهروب من «نادية» وأسئلتها، لكننى أظل عاجزًا أمام نفسى، إحساس رهيب بالعجز وبالسلبية تجاه «مرسى» يجتاحنى، ماذا فعلت له؟ «مرسى» عندما أخذوه ، لم يذهب من أجل منفعة شخصية، كان يطالب بحقوقنا جميعًا، لماذا لم يتحرك أحد إذًا للبحث عنه؟ وأين وعدى بأن أظل معه؟ لابد من فعل شيء حتى أخرج من هذا السجن النفسى الرهيب، والإحساس بالذنب تجاه «مرسى»، وتجاه «نادية» الجميلة الحزينة المنتظرة .

لم أكن أعرف بالتحديد ما يمكن أن أفعله ، لذا كنت قلقًا ، أحاول أن أستجمع الأخبار من داخل الشركة ، ولم أستطع أن أعرف الكثير .

فى أمسية شتوية ، والجميع داخل الدور ، إذ لاسهر فى قريتنا فى ليل الشتاء ، فى الدور نجتمع حول أكواب الشاى والقرآن الكريم ودفء النيران المشتعلة . خبر صغير وصل لنقطة الشرطة باستدعاء والد «مرسى»، لم يكن يعرف سببًا لاستدعائه ، ذهب اثنان من الحراس إلى منزله لاستدعائه ، خرج الرجل فى صمت وذعر يتساءل ولا أحد يجيب وفى نقطة الشرطة تمتم الضابط الموجود بكلمات لم يفهمها ، فقط سمع كلمة «مرسى» ثم وضعوه فى عربة وحوله جمع من العساكر فى أيديهم البنادق اللامعة ، وعلا صوت محرك العربة فى صمت القرية ، وفى الصباح كان الخبر قد انتشر فى كل القرية ، والتأم جمعهم أمام نقطة الشرطة ، ولم يذعنوا لكلمات التهديد بالانصراف ، فقد اجتمعوا ولن يفرقهم إلا الموت... سرت همهمات بينهم عن «مرسى» ، وعن محاكمته،

واختلفت الأقـاويل والاحتمالات ، لكن لـم يكن فيها شيء من التـفاؤل ، وكيف يتفـاءلون والعساكـر قد أحاطـوا والد «مرسى» العـجوز فى صمت الليل ، وأسرعوا به إلى مكـان لا يعرفه أحد .

***

فى الشــركـة كـان كـل شيء ينذر بالرعب ، والبنادق تحيط بـالمبنى ، والوجـوه الغـريبـة داخل المبنى وفى المكاتب ، والخبـر نزل كـالصاعـقـة : «مـرسى» مات فى المسـتـشفى ، «مـرسى» مـات من الضـرب والتعـذيب ، «مرسى» مـات وهو فى طريقه لقريتـه ، «مرسى» حاول الهـرب من السجن وأثناء تعقُّب الحراس له أصيب وسقط ميتًا .

والناس الغريبة فى الشركة كانت تذيع أشـياء غريبة لكى تنتشر بيننا :

- «مرسى» كان يقود تنظيمًا سياسيًا .
- «مرسى» كان يريد أن ينتزع منصب رئيس مجلس الإدارة .
- «مرسى» إنسان مخرب .
- «مرسى» كان يطالب بأجور لا يستحقها .
- «مرسى» كان يهدف لقلب نظام الحكم .

وفى النهاية «مرسى» مات ، هذه حقيـقة وعلىَّ أن أصدقها ، وأن أقبلها، وأن تكون واقعًا . ومهما قيل ومهما أذاعت الوجوه الغريبة فإن «مرسى» قد مات، الرجل الوحيد الذى حاول أن يقف فى وجه «الإبيارى» مات ، ولابد أن موته لم يكن طبيعيًا، كل الظروف تؤكد ذلك: اختفاؤه طوال هذه الفترة، بعـد القـبض عليـه، استـدعـاء والده فى صـمت الليل عن طريق الشـرطة، العسـاكر التى تملأ قريتنا، والعـساكر التى تحيط الشركة، والوجـوه الغـريبة التى تتناثر داخل المبنى، الهمهمات التى تسرى خلسة وتنتشر سريعـًا.

«مرسى» مات ، وأنا كنت أجلس فى بيتى حول كـوب الشـاى والمدفأة،

وأمى تدعو لى بأن أتزوج بنت الحلال ، وتعرض علىَّ من ترشّحهن من معارفها ، وأنا أحدثها عن الشقة والشبكة والتكاليف الرهيبة ، «مرسى» مات وأنا أطلب من أمى كوبًا آخر من الشاى .

– هنيئًا يا بنى .

– تعيشى لى يا أمى ، يا أعظم أم فى الوجود .

– إن كنت تحبنى فعلاً فلابد أن تتزوج ، أريد أن أطمئن عليك قبل أن ألحق بوالدك .

– ربنا يعطيك طيلة العمر يا أمى .

– الموت علينا حق يا بنى .

– الموت علينا حق يا أمى .

الموت علينا حق يا «مرسى» ، وها أنت تموت فى ظروف غامضة ، وأنا أسمع الهمهمات عنك فى الشركة ، والوجوه الغريبة تستطلع كل خبر يتردد عنك ، وأنا لاأزال ألتزم الصمت .

«الإبيارى» يمر من أمامى داخل الشركة وحوله عشرات الحراس والأسلحة اللامعة وابتسامة على وجهه، «الإبيارى» يبتسم يا «مرسى» وأنت مت.. ماذا يعنى ذلك؟ هل «الإبيارى» سعيد لموتك؟ سعيد لأنك أنت الوحيد الذى كان يقف فى وجهه قد رحلت؟ هل يتصوّر «الإبيارى» أن الشركة أصبحت ميراثه الشرعى وأنت كنت الوحيد الذى تنافسه على ملكيتها ؟

«الإبيارى» يسير وحوله الحراس ، ووالدك أخذوه مساء وحوله الحراس، وأنت مت يا «مرسى» ؟ أنا ما عدت أفهم شيئًا ، الشىء الوحيد الحقيقى الآن هو موتك يا «مرسى» وعلىَّ الآن أن أواجه هذه الحقيقة . أواجه والدك العجوز ، أواجه الرفاق فى الشركة ، أواجه «نادية» حبك الأزلى يا «مرسى» ، أواجه أهل قريتنا الطيبين ، واجتماعهم عند الجميزة

العتيقة فى مدخل القرية وهم ينتظرون عودتك ، لكن أى عودة يا «مرسى» تخيرتها أنت ؟ علىَّ أن أواجه جسدك محمولاً يا «مرسى» فى مدخل القرية، وأن أضعك فى التراب بيدى ؛ لكى أتذوَّق طعم المرارة والفقد حتى آخر نقطة ، علىَّ الآن عبء كبير يا «مرسى» تركته ورحلت فجأة .

الحصار حولنا يكاد يقترب من اليوم الثالث . لا يكفى أن نذوق مرارة فقدك أيها العزيز الغالى، لكنهم يريدوننا أن نتذوق مرارة الذل والقهر، أن نظل حبيسى بيوتنا كالنساء لا نخرج إلا بتصريح مؤقت وبصحبة بعض الحراس، وممنوع الاتصال بخارج القرية، وممنوع أن نتقبّل العزاء فيك يا «مرسى»، إنهم أغبياء : أى عزاء هذا الذى نقبله؟ ألا يعلمون طقوسنا يا «مرسى»؟ أنت لم تمت بل قُتلت ، وحق علينا أن نأخذ بثأرك يا «مرسى» عهد قطعته على نفسى وأنا أواريك التراب وألمس دمك المتخثر على جسدك، عهد قطعته على نفسى وأنا أكبت الدموع حتى لا تسقط من عينى وأستريح، لابد أن أظل أحمل كل هذا العبء ويظل على نفسى كصخرة سيزيف، تظل فوقى كى أصحو أتألم وأتذكرك يا «مرسى». يتفتت جسدك يا «مرسى» .

يتحلل يمتد بين جزيئات التربة .

تلتهم الأرض العطشى .. الأرض الرحم .

جزيئات جسدك يا «مرسى» .. الأرض الرحم .

جزيئات جسدك يا «مرسى» .. تحنو عليها .. تحتويها .

تخضر الأرض وتنبت زهوراً حمراء يا «مرسى» .

نلمس هذى الزهور فتسيل دماء غزيرة تنهمر كالمطر .

وتروى كل الأرض العطشى فى قريتنا يا «مرسى» .

وفى الشركة ..

فى اليوم التالى تتشقق الأرض ..
وتنبت خناجر وزيتونًا .. وأطفالاً طيبين
أطفالاً يشبهونك يا «مرسى» .
هذى تكويناتك .. تكوينات جسدك ..
تكوينات دمك المختلط بتراب الأرض تنبت أطفالاً وخناجر وزيتونًا
وتشرق شمسنا يا «مرسى»
ويشرق غدنا .. تسطع الشمس
وأحتضن أطفال الأرض الطيبين

يخرجون صفوفًا منتظمة ، أشعر بنشوة وطمأنينة ، الأطفال فى حجم واحد وشكل واحد وابتسامة واحدة .

ها أنذا أخيرًا يا «مرسى» أرى وجهك مبتسمًا ، وأرى أطفالك مبتسمين، ومن بُعد تلوح ابتسامة «نادية» التى تظللهم جميعًا .

ينطلقون تجاه «الإبيارى» وأنا أطير فى الجو، بدون أجنحة أحلق فى الهواء وأنا أشعر بنشوة وأحرس خطواتهم، فى كل خطوة يطأون الأرض فيها .

تتشقق الأرض وتنبت زهورًا حمراء نلمسها تمطر دماء سرعان ما تتحول إلى أطفال ..

يسيرون .. تتشقق الأرض .. تنبت الأزهار الحمراء .. نلمسها تمطر دماء.. ينبت الأطفال والخناجر والزيتون ..

تمتلئ الأرض بهم وابتسامتك يا «مرسى» وابتسامة «نادية» تظللهم .. ينسحق بينهم «الإبيارى» وأنا أحلق فى الهواء ..

***

عندما استيقظت من النوم ، كنت أشعر براحة نفسية ، لم أفهم سببًا لذلك ، لكن تفاصيل الحلم كانت تعود لنفسى .. ترتسم كما رأيتها .. لو

كانت الأحلام تحل المشاكل لانتهت مشكلتك يا «مرسى» ، لكن أستيقظ من نومى كى أحمل هذا العبء الرهيب .

***

انتهى الحصار حول القرية والرجال لاتزال تنكس الرؤوس ، والهمهمات بدأت تتكاثر فى القرية وخارجها ، وبدأت أستجمع كل ما يتعلق بأخبار عن «مرسى» وعن «الإبيارى» وعن الشركة . أدركت للمرة الأولى أن الأخبار المهمة والصادقة عن الشركة هى ما يمكن معرفته خارج الشركة .. التزمت الصمت فى الشركة ، تعودت من رجال قريتى أن أنكس رأسى ؛ فثأر «مرسى» لم يزل بعد فى عنقى .

***

كان مكان «مرسى» فى مجلس الإدارة قد خلا ، من المحتم أن يتم انتخاب بديل له . فى صلاة الجمعة ذهب «الإبيارى» لمسجد الشركة ، وأقام الصلاة ثم خطب خطبة عن الصبر وتلقى العزاء فى «مرسى» ، ودعانا للغداء ، وعلى الغداء نصحنا بأن ننسى ما حدث ، وأن نتنبه للعمل . وفكرت جديًا أن أدخل مكان «مرسى» فى مجلس الإدارة .

هذا هو المكان الذى سيقربنى من «الإبيارى» ، وربما كان «الإبيارى» وأصحابه يفكرون فى ذلك ، إذ جاء بعض رفاقه يستطلعون الأمر ، لم أتحدث عن «مرسى» رغم محاولاتهم التى أفهمها جيدًا ، وعندما ألحوا لى بالمنصب ، ألحت لهم بالموافقة ، وبالفعل تم كل شىء بسرعة شديدة ، وما عاد أحد منهم يذكر «مرسى» .

جلساتى الأولى معهم كانت استطلاعية ، حاولت فيها أن أفهم كل ما يدور ، يحاولون أن يستقطبونى .

***

«نادية» هى نفسها .. حقيقة وليست وهمًا ، تدخل مكتبى ، تواجهنى بنظراتها تلك الجميلة الحزينة ، التى كان يعشقها «مرسى» ، أشرت إليها بالجلوس فجلست ، وطلبت لها فنجانًا من القهوة فلم تعلق . السواد ملبسها ، وشعرها أخفته فى غطاء أسود . فترة من الوقت مرت علينا لم أتمالك الشجاعة لأبدأ معها الحديث . انتظرت أن تقول شيئًا . كانت تنظر لى ثم تنظر للأرض . صخرة «سيزيف» تسقط من القمة تهوى فوق عنقى ، أصرخ لكن صوتى لا يخرج ، أحبالى الصوتية تقطعت . تعلو أنفاسى ، أعالجها بصعوبة شديدة . «مرسى» كان واضحًا وجريئًا ، هو الذى بدأ بزيارته لى فى منزلى بالقرية ، والشاى الساخن الذى أعدته لنا والدتى .

- حدثه يا بنى أن يتزوج ، أريد أن أفرح به قبل أن أموت ..
- الأمر خطير يا حاجة .
- بالفعل خطير يا بنى ، كل يوم أختار له واحدة من معارفنا لكنه لا يعلق .
- فى يوم ما سيقتل هذا الصمت ، ويأخذ موقفًا إيجابيًا تفخرين به.
- متى يا بنى ؟ متى هذا اليوم ؟
- قريب جدًا .. قريب يا حاجة لا تتعجلى .

أنظر فى الساعة ، لا تهتم هى ، يصل الساعى بالقهوة ، يقدمها إليها ، تأخذها منه دون تعليق ، لاتزال تحتفظ بالدبلة فى أصبعها ، تضغط عليها بأصابع يدها الأخرى وكأنها تؤكد امتلاكها لها ، وربما تسألنى أسئلة لا أفهمها .

وقفت فجأة ، نظرت لى بحدة ، يا إلهى هذه العيون الجميلة التى كان يعشقها «مرسى» تحمل كل هذا الحزن والأسى والألم والتحدى ؟ اقتربت منى .. قالت :

- مبروك المنصب الجديد .

- نادية أرجوك ، حاولى أن تفهمينى ..

- هذا كل ما أخذته من صديقك ؟

أسرعت للخارج ، كان صوتها مخنوقًا بالبكاء ، ولم تسمع لى .. تمنيت أن أفعل مثلها ، أن أبكى وأصرخ ربما أستريح ، لكن الدموع تتحجر وأنا أريدها كذلك بالفعل ، لا ينبغى أن أستريح لحظة واحدة بعد رحيلك يا «مرسى» سأظل أحمل دمك فى عنقى ، وأحمل دموعى فى داخلى ، وأحمل أحزان «نادية» ووالدك العجوز وأهل القرية ، والرفاق الطيبين فى الشركة الذين يلزمون الصمت .

***

لابد أن أتتبع كل ما يقال عن «مرسى» وعن «الإبيارى» والشركة ، كان الحديث عن الشركة يكثر خارجها وقال لى أحد لأصدقاء : إن «الإبيارى» قرر أن يقيم الصلاة بنفسه فى مسجد الشركة كل يوم جمعة ، وإنه فى أحد جلساته الخاصة قال منفعلاً :

- أنا بدون فخر ، أفهم كل شىء ، التجربة علمتنى ذلك ، إننى أتحدى أى واحد يعرف فى موضوع ما أكثر منى .

ولما رد عليه أحد أتباعه بأن الناس اعتادت أن يقوم شيخ بإمامة الصلاة قال :

- أقسم لكم أننى قادر على أن أؤم المسلمين فى صلاتهم ، وأقيم قداسًا للمسيحيين فى الكنيسة ، وأقيم كهنوتًا لليهود .

وفى الاجتماعات التالية كان كلما نختلف حول موضوع ما ، يقدم اقتراحًا للمجلس بتفويضه فى إقراره بالصورة التى يراها ، وأصبح يحصل على الإقرارات واحداً تلو الآخر ، واعتراضاتى كانت واهية ولا تجد سنداً.

كان عليَّ أن أندمج مع الزملاء فى الشركة وخارجها ، أن أفهم منهم ما يدور فى عقولهم ، وتعليقاتهم وكنت أعود فى المساء أستجمع كل ما سمعت وأحلله ، وتقف أمامى عبارة قالها أحد الأصدقاء : أنت تحاول أن تفعل مثل «مرسى» ، لكن «مرسى» - رحمه الله - كان أكثر منك شجاعة . والدتى تعيد حديثها عن الزواج وعن أملها أن تفرح بى قبل أن تموت .

- أجبنى يا بنى ألا تحب الأطفال ؟

- أعشقهم .

- ألا تتمنى أن يكون لك طفل يحمل اسمك بعدك ؟

- طبعًا يا أمى .

- إذن لماذا لم تتزوج ؟

- لا أريد يا أمى أن أفعل ذلك لأسباب كثيرة ، أنا لا أريد أطفالاً يخافون، ولا أريد أطفالاً يأتى غدهم بدون ابتسامة ، ولا أريد أطفالاً يقتلون أمامى وأواريهم التراب بدمهم فى عجز ، كما فعل والد «مرسى» ، ثم لا تنسى التكاليف يا أمى ، التكاليف أصبحت لا تطاق وأنت تعرفين كل شىء تُقلِّب أمى نيران المدفأة وتدفن فيها أحلامها ، تصب الشاى ، وتبلع المر فى صمت ، تحلمين مثل كل الأمهات ، لكن هذا هو الحال يا أمى أنا لا أدرى ماذا سيكون مصيرك غداً ؟ كيف إذن أحمل هم زوجة وأطفال ؟ أنت لم تَرَىْ عيون «نادية» اليوم ، وسؤالها المرعب ، هل أنا بالفعل خنت «مرسى» ؟ عيون «نادية» تؤكد ذلك والأصدقاء يشيرون لنفس المعنى ، انظرى لى جيدًا يا أمى ، هل ترينني بالفعل خائنًا ؟

***

خبر يؤرقنى منذ سمعته ، من الهمهمات الكثيرة حول «مرسى» ، أحدهم يقول : إن «الإبيارى» هو الذى أوعز لأحد أصدقائه وهو ضابط

كبير بالقبض على «مرسى» ، وظل يعذبه حتى الموت ، لو صدق ما قيل لتحددت إذن مهمتى يا «إبيارى» .

أسرعت الخطى إلى منزل والد «مرسى» ، أعرف أن اللقاء صعب ، وأن والد «مرسى» لا يحدث أحدًا ، عندما أبلغوه الإشارة فى نقطة الشرطة ذهب مع العساكر منزعجًا ، وعندما عاد كان الحزن يغطى وجهه وكان رأسه منكسًا ، ثم نزل من العربة محمولاً بين الرجال من جوار جثة ابنه ، فقد القدرة على الحركة ، أصيب بالشلل ولم يشارك الرجال فى دفن ابنه ، ثم لازمه الصمت ولا أحد يعرف إن كان قد أصيب بمرض أم أنه قرر الصمت حزنًا على «مرسى» .

دخلت المنزل الصامت الحزين ، كان الرجل مكومًا على سرير نحاسى قديم ونيران المدفأة تشتعل ، ونظر لى بدون أى تعبيرات على وجهه ، كانت ذقنه قد استطالت والمسبحة فى يده ، وحاولت أن أحدثه طويلاً لكنه كان ينظر لى فى صمت ، لا يبدى أية إشارة عن تجاوبه معى ، أو رفضه لى .

عندما قمت مد يده ليودعنى ، وقد قررت أن أحاول فى زيارة أخرى أو زيارات أخر ، ربما يريحنى بعض الشىء .

***

زيارة أخرى من «نادية» لكنها بعد انتهاء العمل ، خرجت معى ، سألتها عن أحوالها ، وعن أى خدمة يمكن أن أقدمها لها ، كانت تلتزم الصمت وبيدها تضغط على الدبلة ثم قالت :

- «الإبيارى» طلب مقابلتى اليوم .
- وماذا يريد منك هذا الأحمق ؟
- يريد أن يتزوجنى ؟
- هل جن هذا الرجل ؟

- فقط أردت أن أخبرك .

- وماذا ستفعلين ؟

- لم أخبرك من أجل هذا السؤال ، أخبرتك لأكون أنا المبادرة ؛ لأنه ربما يجعلك وسيطًا بيننا ..

- أنا ؟

- لقد أصبحت أحد أعوانه .

- أنا ؟

- أخبره أن «مرسى» فى عينىَّ وفى قلبى ، ولن أخاف أى تهديد .

- لكن ..

انسحبت وأسرعت وتركتنى أتلقى صفعة جديدة .

***

عندما استدعانى «الإبيارى» تأهبت للرد عليه ، إذا ما حدثنى فى هذا الموضوع ، لكنه أخبرنى بأنهم يعدون لحفلة كبرى يدعون فيها مختلف الشركات والعملاء والأهالى ، ونصحنى بضرورة أن نتعاون جميعًا حتى نظهر أمام الشركات الأخرى والأهالى بأننا أسرة واحدة متشابكة وأن ليس بيننا أى خلافات . وأننا نعمل بروح الفريق الواحد .

- أنت تعرف أن أعداءنا ومنافسينا يثيرون الإشاعات حولنا .

وعلمت أن مركز الشركة أصبح حرجًا والخسائر تتوالى ، وبدأ الاهتمام الفعلى بهذا الاحتفال ؛ فهو الشيء الوحيد المتبقى أمام «الإبيارى» ليثبت مركزه حيث أشيع فى الفترة الأخيرة أن وجوده كرئيس لمجلس الإدارة ليس شرعيًا ، وأن هناك غائبًا سيعود لهذا المنصب خاصة بعد الخسائر الكثيرة التى حدثت . وبالرغم من الاهتمام بالاحتفال وإحساس «الإبيارى» بما يتداوله الناس فيما بينهم إلا

أن التحقيقات استمرت ، والخصم والفصل لبعض الزملاء استمر كما هو .

وفى اجتماع عام عقده «الإبيـارى» مع مجلس الإدارة والعلاقات العامة طلب تصوّر كل منا لهذا الاحتفال الفنى . وقدمت اقتـراحًا بتمثيل مسرحية شكسبير «يوليـوس قيصر» لكن الاقتراح قوبل بالمعـارضة خوفًا من الوقت الطويل الذى ستحتاجه البروفات ، وكذلك فترة العرض ، ومع إقناعى لهم بمدى المتعة التى ستـحققها هذه المسرحيـة وافق «الإبيارى» على فصل واحد منها . ووجدت منه بعد ذلك اهتمامًـا بها ، وعرضت عليه أن يمثلها الزملاء بالشركة دون الاستعانة بممثلين محترفين فوافق على مضض .

ثم جلس مـعى لاختـيار الفـصل المطلوب وطريقة تقـديمه ، وهنا بدأت الاختلافات بيننا .

- يا أستاذ «إبيارى» لابد أن نغير فى النص .

- لا ، أنا أريد الالتزام بـحرفيـة النص كما كـتبـه شكسبيـر ، نحن لسنا أفضل من هذا العبقرى الإنجليزى .

- المشكلة أن مـئات العـروض قدمـت لهذا النص ، فـما الجـديد الذي نقدمه إذن ؟ لابد من التغييرات لكى يصبح النص عصريًا .

- اسـمع ، أنا وافـقت على هـذا النـص بغـيـر اقـتنـاع فـلا تـضطرنـى لإلغائـه نهائيًا .

- صدقنى سـوف يستمـتع الحاضرون خـاصة وأن الممثـلين من موظفى الشركة وهذا يعطى انطباعًا بأننا نعمل كفريق واحد .

صمت برهة يفكر ثم قال :

- فعلاً فكرة حسنة ، ومن سيخرج هذا الفصل إذن ؟

- أنا طبعًا ، لأننى أحب الدراما ، وكنت أمثل مع فرقة الجامعة .

- وطبعًا أنت الذى سيعدل فى النص ؟

- بعد موافقة حضرتك .
- اسمع أنا أيضًا أفهم الدراما ، الدراما فن جميل ، وقد قرأت «فن الشعر» لأرسطو منذ زمن طويل ، ما رأيك فى أننى سأتولى بنفسى إخراج النص ؟!
- لكن وقت حضرتك لا يسمح بذلك .. أنت ..
- أنا سأتفرغ لهذا العمل ، فأنا ممثل قدير ، أنت لا تعرف ذلك ، وقد درست الدراما فى جامعات أمريكا وأنت لاتزال طفلاً بعد ..
- لكن يا أفندم ..
- هذا هو كلامى الأخير .. أخيرًا سأخرج على المسرح .

وعند توزيع الأدوار رجوته أن أمثل دور «بروتس» فقد كان هذا الدور حلمى منذ سنوات وأخذ هو دور «القيصر» وبدأت البروفات والخلافات ، هو مُصر على رأيه بعدم الخروج على النص ، وأنا أرى ضرورة التغيير لتكتسب شيئًا من المعاصرة .

***

لم أنس مع انشغالى بالمسرحية زيارة والد «مرسى» ، أخيراً تحدث ! أخبرنى بشىء مرعب فعند وصوله للسجن الذى كان فيه «مرسى» قدموا له ورقة وأمروه بالتوقيع عليها ، وكانت الورقة تنص على استلامه ابنه وهو سليم تمامًا . وبعد التوقيع أخرجوا جسد «مرسى» الممزق من السياط وآلات التعذيب ، صرخت فيه :
- ولماذا لم تتحدث طوال هذه الفترة ؟
- وما فائدة الكلام ؟ ما عادت هناك كلمة تستحق النطق فلزمت الصمت .

انهمكنا تمامًا فى بروفات المسرحية ، وكنت أرقب يوم الاحتفال ، حتى

حان . كان كل شيء مهيئًا . الضيوف وزملاء الشركة والأصدقاء ورجال الأعمال والأماكن المزدحمة والأضواء متلألئة والموسيقى تعزف ببهجة وفرحة ودخل «الإبيارى» وسط تصفيق حاد يحيى ضيوفه وبدأت الفقرات تتوالى حتى جاء دور التمثيل ، وخرج من بين أصدقائه ومن بينهم ضابط برتبة كبيرة ربما يكون هو صديقه الحميم الذى تولى موضوع «مرسى» ، وصعد «الإبيارى» إلى المسرح متألقًا ، وصعدت أنا من الخلف وكنت فى أجمل ثيابى ، والخنجر يتلألأ فى يدى واندمجت تمامًا . كنت أمقت قيصر ، منذ قرأت هذه المسرحية للمرة الأولى ، وأنا أمقته وارتفع صوتى فى القاعة:

- أنا «بروتس» ، وهذا هو قيصر ، نحن أصدقاء كما تعرفون من الرواية

وامتدت يدى طعنت قيصر بالخنجر ، فصرخ بصوت عال :

- حتى أنت يا بروتس ، إذن فالموت لقيصر ..

ونظرت إلى قاعة المشاهدين كان الضابط صديقه فى الصف الأول ، والصمت يخيّم على الجميع كانت هى اللحظة التى ينبغى أن يلزم الجميع الصمت وأن يتكلم الخنجر ، وطعنته الطعنة الثانية ..

- هذا خروج على النص !!

طعنته طعنة ثالثة ، سقط على الأرض فى دمائه ، رفعت الخنجر من قلبه وكان يقطر دمًا تقدمت تجاه خشبة المسرح لأواجه الجمهور الصامت وصرخت :

- هذا دمك يا قيصر يقطر من خنجرى، هذا دورى الآن يا قيصر فلتصمت أنت ولأتحدث أنا ، من أجل «مرسى» و«نادية» من أجل روما، أنا لا أكرهك يا قيصر لكنى أحب روما أكثر .. أكثر .. أكثر ..

ودوّى التصفيق فى القاعة ، وعلت صرخات من الداخل بأن هذا:

- خروج عن النص - استوب - اقفل الستارة .

وصعد الضابط إلى خشبة المسرح والتزم الجميع الصمت ، واقترب من قيصر ، كان ممدًا فى دمائه صرخ فيهم :

- لقد قتله المجنون ، «الإبيارى» مات ، قُتل ، قُتل بالفعل ..

صفق الحاضرون ، صرخت أنا :

- قتلتُ قيصر ، هذا دورى فى المسرحية .

انهمر التصفيق ، وظل يدوى حتى خرجت محاطًا بالعساكر من خشبة المسرح .

- أنت قتلت «الإبيارى» ، أليس كذلك ؟

- يا سيدى لم أقتله ، ولم أقتل أحدًا فى حياتى .

- لقد قتلته على مسمع ومرأى من جميع الحاضرين ، تنكر ؟

- لم أقتله ، وليس بينى وبينه ما يوجب القتل .

- والذين شاهدوك ؟

- لم يشاهدنى أحد أقتل الإبيارى ، إنهم كاذبون .

- والصور التى لدينا والتى سجلت الاحتفال من أوله تنكرها ؟

- يا سيدى ليست صورى .

- هذه الصور ليست لك ؟

- طبعًا ليست صورى .

- ومن الذى يضع الخنجر هنا فى قلب الإبيارى ؟

- يا سيدى لست أنا .

- من إذن ؟

- إنه بروتس هو الذى قتل قيصر .

- نحن لا نعبث ولا تضع وقتنا ، كل الأدلة ضدك .. اعترف ..

- يا سيدى معذرة ، لقد أسأت الفهم ، أنا لم أقتل «الإبيارى» ،

«بروتس» هو الذى قتل قيصر ما ذنبى أنا ؟

- ألم تكن أنت «بروتس» ؟

- كنت أمثل دوره وكان الموضوع تمثيلاً فقط ، لحظتها نسيت أنه «الإبياري» ، ونسيت نفسى ، تصوّرت أنه بالفعل «قيصر» ، لم أر أمامى إلا «قيصر» وقد تذكرت كل عذابات روما فقتلته ، وهو كان يعرف ذلك سلفًا .

- ها أنت تعترف إذن أنك قتلته .

- يا سيدى لم أقتله ، قلت إننى كنت أمثل دور «بروتوس» الذى قتل «قيصر» ويمكنكم إحضار مسرحية شكسبير أى طبعة ستجدون هذا الكلام موجودًا ، أو عودوا للنص المترجم الذى اعتمدنا عليه ، وهو صادر عن الدار القومية للتأليف والنشر وهى هيئة حكومية رسمية كما تعرفون .

***

عندما زارتنى «نادية» كانت تبتسم ، ضغطت على يدى بشدة ثم أخذتها وجعلتنى أتلمس الدبلة فى يدها قالت :

- لقد صفقت لك بجنون فى المسرح ، لقد قمت بالدور الذى كنا نحلم به جميعًا .

وانتهت الزيارة ، ولم أرد عليها ، كنت أود أن أوصيها بأمى لكنها رفعت صوتها وهم يجروننى بالداخل :

- والدتك فى عينى .

***

فى انتظار لحظة تنفيذ الإعدام ، استعدت لحظة التمثيل ، ورأيت الطعنة الأولى فتراءى لى «مرسى» وانهمر الدم ، رأيت الطعنة الثانية ، تشققت

الأرض ، الطعنة الثالثة نبتت الأزهار الحمراء ، رفعت الخنجر لأعلى يقطر دمًا ، صفق الحاضرون ، لمسوا الأزهار أمطرت دمًا ، أنبتت الأرض خناجر وزيتونًا وأطفالاً تشبه «مرسى» ، اصطحبنى الحراس ، والأطفال الذين يشبهون «مرسى» يسيرون خلفى وأمامى ، وكل خطوة أخطوها تنبت أزهارًا حمراء - سألنى أحدهم قبل التنفيذ :

- ماذا تطلب ؟

تذكرت والد «مرسى» وحديثه لى بأن لا فائدة من الكلام فالتزمت الصمت ، جذبنى أحدهم من ذراعى فتركت له نفسى ، أغمضوا عينى فتمتمت بالشهادتين .

***

لقاء تليفزيوني

تجلس المذيعة وسط الضيوف ، وتعدل فستانها ، تخرج مرآة صغيرة وتتأكد من مكياجها ، تضحك مع الضيوف ، تُضاء الأنوار ، يقترب المخرج من الضيوف يرحب بهم ويقول :

- هناك تنبيه حتى لا نعيد التسجيل مرة أخرى ، التليفزيون له طقوس كما تعرفون ، لكم أن تتحدثوا فى كل شىء عدا السياسة والجنس والدين ، وأنا أعرف أنكم تقدرون ذلك ، هذه أوامر لابد أن ننفذها فاعذرونى .

يبدأ الإعداد للتسجيل ، وتبتسم المذيعة .

(صورة زووم لها ، وجهها يملأ الكادر)

- تقول المذيعة : سيداتى سادتى ، مساء الخير ، يسعدنا فى هذه الحلقة أن نلتقى بكم وأن نواصل مناقشاتنا الجادة حول المشاكل المصيرية التى يمر بها مجتمعنا ، وسوف نُخصص هذه الحلقة لمناقشة أزمة المسرح.

(لقطة متوسطة ، تعدل المذيعة نظرتها)

- وكما سمعنا فى السنوات الأخيرة عن هبوط المسرح ، نحاول اليوم أن نلقى الضوء على بعض هذه الأسباب من خلال ما يُسمى بقضية الخروج على النص ، ويسعدنا أن نستضيف فى هذه الحلقة المخرج المسرحى المعروف الأستاذ «عليش» .

(الصورة تقترب من عليش مبتسمًا)

- والبروفيسور بندارى أستاذ علم النفس . .

(صورة لبندارى وهو ينظر لأعلى وعلى عينيه نظارة ، يتلمسها كل فترة)

- وأستاذ الدراما الناقد المعروف الدكتور الصياد .

(صورة للصياد وهو ينظر للأرض)

- نرحب بكم فى بداية الحلقة

يردون بصوت جماعى : مرحبًا بك .

المذيعـــة :حلقة اليوم كما تعرفون عن أزمة المسرح وسنناقش فيها جزئية الخروج على النص ومدى تأثيرها على المسرح المعاصر ، لعل ما أثار هذه المشكلة هى قضية محاكمة المتهم الذى يمثل شخصية «بروتس» وقتل الأستاذ «الإبيارى» ، واهتمت بها وسائل الإعلام ، الدكتور «الصياد» يسعدنا أن تكون معنا اليوم وأن تعرض لنا جوانب المشكلة كما تتراءى لك :

د. الصياد : فى الحقيقة لا أود أن أكون متشائمًا ، كالآخرين وأزعم أن هناك أزمة مسرح ، لأن هناك كتّاب مسرح على مستوى جيد. بالإضافة إلى مخرجين جيدين ، وممثلين جيدين ، فما المشكلة إذن ؟ لدينا عناصر العمل الناجح «نص + مخرج + ممثل = عمل فنى جيد» ، لابد أن هناك خللاً ما ، ربما فى اختيار النصوص ، أو ربما لسيطرة مسرح القطاع الخاص ونغمة «الجمهور عايز كده» .

عليـــش : ليسمح لى د . الصياد فى أن أختلف معه .

المذيعـــة : يبدو أن الحوار سيبدأ ساخنًا ، نسمع رأى الأستاذ عليش باعتباره أحد أطراف القضية .

عليـــش : ينبغى أن ندرك تمامًا أن العمل المكتوب ، أى النص الأدبى، يختلف عن العمل المُمثَّل على المسرح ، لهذا لابد أن نراعى عند إخراج عمل ما ، مدى التقبُّل عند الطرف المستقبِل لهذه

العملية وهو الجمهور ، فليس من المعقول أن أفرض عليه شيئًا لا يقبله .

د. الصياد : نستطيع أن نُعوِّد الجمهور يا أستاذ عليش، الجمهور مستقبِل جيد، إذا عودناه على مستوى معين فسوف يتقبّله.

عليش : إنتاجِ المسرحية يتكلّف الآلاف ، ولا يستطيع مُنتج أن يغامر بأمواله من أجل أن يُعوِّد الجمهور ..

د . الصياد : (محتدًا ومقاطعًا) والمسرح أيضًا رسالة وليس عملية تجارية.

المذيعة : (تتدخل) إذا سمحتم لى لقد خرجنا عن الجزئية التى نناقشها اليوم وهى جزئية الخروج على النص ، هل يرى الأستاذ عليش أن الممثل من حقه أن يخرج على النص أم يلتزم به ؟

عليش : المسرحية التى تقدم على المسرح كما تعرفين حضرتك تحمل وجهتى نظر ، الأولى : وجهة نظر المؤلف ، ثانيًا : وجهة نظر المخرج ، المخرج يصبح هو سيد العمل ، يُلوِّنه كما يشاء ، يعطى له الحياة لكى يصبح شخوصًا حية تتحرك فوق خشبة المسرح .

د. الصياد : وما دور الممثل هنا ؟

عليش : الممثل مادة خام فى يد المخرج يشكلها كما يشاء .

المذيعة : هل يعنى هذا أن الممثل ليس له وجهة نظر ؟

عليش : لو تركنا كل ممثل يُعبِّر عن وجهة نظره فسوف يتوه العمل، ولا يحمل وجهة نظر محددة ، بل على الممثل أن يلتزم بالكلمة المكتوبة وهى وجهة نظر المؤلف ، ثم طريقة أدائها وهى وجهة نظر المخرج .

المذيعـــة : نفهم من ذلـك أن الأستاذ عليش وهو مـخرج مـعروف لا يؤيد الخروج على النص ؟

عــليــش : (بحـماس شـديد) طبعًـا ، لا أوافق أن يخرج المـمثل على النص .

المذيعـــة : د . الصياد له رأى آخر ، أم يتفق مع الأستاذ عليش؟

د. الصـياد : أعتـقد أن المـمثل إنسان له ثقافـته وآراؤه ووجـهة نظره فى الحيـاة ، وكما يحـمل النص وجهة نظر المـؤلف ثم يُحمِّله المخرج وجـهة نظره ، فـإن كل هذا ينصـهر فى شـخصـية الممثل الذى يكون له رأيه بالتأكـيد ويخرج لنا ناتج تفاعل الأطراف الثلاثة .

المذيعـــة : إذن حضرتك تؤيد خروج الممثل عن النص ؟

د. الصـياد : ليس بهـذا المفـهـوم لكن أحـيـانًا المـمـثل ينفـعل مع الدور ويحسـه بشكل معين أثناء العرض فـيغيّـر من بعض جمل الحوار أو طريقـة الأداء ، إذا كان هذا متسقًـا مع العـرض فلا مانع .

المذيعـــة : أعتقـد أن البروفيسور «بندارى» سـوف يشاركنا الرأى فى هذا الموضوع .

بـنــدارى : فى الحقيقة كل إنسان له عوامله الخـاصة لتكوين شخصيته والممـثل إنسـان ، أثناء العـرض يؤدى مـا حفـظه بالتلقين والتدريب من حـوار وحركة لكنه أحـيانًا يندمج مع الدور ويتـشربه تمامًـا ، فينـسى كل إرشادات المخـرج ويتصـرّف بشكل تلقائى ، وهذا ما يطلقـون عليه الخروج على النص وهو فى الحقيقة تعبير عن الذات .

المذيعـــة : ذات الفنان تقصـد الشخصـية التى يؤديهـا أم ذات الإنسان أى الممثل نفسه ؟

بـنـــدارى : هذه عـمليـة نسـبيـة ، لأن علم النفس لا يخـضع لقـوانين رياضية ، أحيـانًا تكون الشخصية التى يتقمـصها الممثل هى التى تستـوحى متعلقاتـها ، وأحيانًا يكون الممـثل / الإنسان هو الذى يعبِّر عن وجهة نظره .

المذيعـــة : بهذا التـعليق سيداتى سـادتى نكون قد اقتـربنا من الموضوع الذى سنستشهد به وهو الاندماج فى الدور الذى يؤدى إلى الخروج على النص ، ومعنا مثال قضية الأستاذ «الإبيارى» .

عـــليـــش : لقـد كثـر الحديث حـول هذه القـضيـة ، وعلى القضـاء أن يحسمها ، فـالمتهم قَتَل ويجب أن يُقْتَل ، إنه خرج من إطار التمثيل إلى القتل المُتعمَّد مع سبق الإصرار والترصّد .

المذيعـــة : القـضيـة لاتزال مـعلقـة أمام القـضـاء ونحن نثق فى نزاهة القـضـاء ، ولا نريد أن نسـبق بأحكام ، كل مـا نوده هو أن نوضح للجـمـاهيـر بعض النقـاط التى قـد تزيدهم فـهـمًا للقضية .

عـــليـــش : أنا أعرف أن كل جريمة لها عقاب ، وهذا قاتل لابد أن ينال عقابه .

المذيعـــة : د . الصياد هل تتفق مع نفس الرأى ؟

د. الصـيـاد : نحن أمام حـالة خاصـة لها ظروفـها الخاصـة ، وأعتـقد أن الذى يحسم هذه القـضية هو البروفيـسور «بندارى» بحكم تخصصه فى علم النفس .

بـنـــدارى : إن قـضيـة الأستـاذ «الإبيارى» ليـست الأولى من نوعهـا ،

وتحدث كثيراً على مستوى العالم ، ربما أهمية هذه القضية ترجع لأنها حدثت مع الأستاذ «الإبياري» ، وعمومًا فلعلنا نذكر جميعًا قضية شبيهة بها وهى قضية الممثل الذى كان يقوم بدور «هاملت» فخنق الممثلة التى تقوم بدور أمه .

عـليـش : فى قضيتنا الأمور واضحة ، لقد كانت قضية قتل مرسومة ومُخطَّطًا لها .

بـنـدارى : أرجو ألا نطلق الأحكام بعمومها ، فكل حالة إنسانية لها ظروفها ولنناقش القضية بشكل علمى أكاديمى .. اندماج الممثل مع الدور أمر وارد ، لأن الممثل مطلوب منه أن ينسى نفسه وذاته ، وحياته الخاصة وأن يكون الشخصية التى يمثلها ، يعايشها كما تقولون أنتم (يشير إلى عليش)، فى هذه الحالة عليه أن يفكر تفكيرها ويلبس ملابسها ويتكلم مثلها ، ويظل فى عمل البروفات ، قبل العرض ، وهذه البروفات فى الحقيقة عملية غسيل مخ ونفس للممثل كى ينسى نفسه ، ويكون الشخصية التى يمثلها ، حتى يأتى العرض ، والذى من المفترض أن يكون توقيته فى التوقيت الذى ينجح فيه الممثل فى الخروج من نفسه والدخول فى الشخصية .

عـليـش : كل الممثلين يفعلون ذلك ، ثم يعيشون بعد ذلك .

بـنـدارى : أنا لا أقول ينسلخ عن حياته تمامًا ، ولكن على الأقل أثناء البروفات ثم يتجلى ذلك أثناء العرض ، ولا تنسى وجود الديكور والمؤثرات ، والحبكة ، كل هذا يوحى للممثل بأنه أصبح الشخصية التى يمثلها وليس هو نفسه ، ثم إن ذلك

لا يحدث مع كل الممثلين وإنما مع البعض منهم الذين لهم حساسية مرهفة جداً .

المذيعـــة : هل ما يقوله البروفيسور «بنداري» ينطبق على المجرم الذى قتل الأستاذ «الإبيارى» ؟

د. الصـيـاد : لا ينبغى أن نطلق عليه لفظ مجرم إذا كنا موضوعيين فى حديثنا لأن المحاكمة لم تنته بعد ، لهذا أقول إن الذى قام بدور «بروتس» واضح أنه كان مندمجًا فى الدور بالفعل.

عـليـش : (منفعلاً) يا دكتور هذا ليس ممثلاً محترفاً، إنه هاو .

د. الصـيـاد : هذه ليس مشكلة ، المهم أنه ممثل ، لقد اعترف هو نفسه بذلك . قال إنه لم يقتل الأستاذ «الإبيارى» .

عـليـش : (سريعًا) رحمة الله عليه .

د. الصـيـاد : (يتجاهله ويُكمِّل) قال إن «بروتس» هو الذى قتل «يوليوس قيصر» .

عـليـش : كذب يا أستاذ ، أنت تدافع عنه ، لأنك كنت تكره الأستاذ «الإبيارى» .

د. الصـيـاد : (منفعلاً) أنا لا أسمح لك بهذا .

مخرج البرنامج: استوب .

المذيعـــة : هذا غير معقول ، نحن نسجل برنامجًا يشاهده الجمهور، والمفروض أننا نقدمه لتهدئة الجماهير وليس لتهييجها .

مخرج البرنامج: ثم إنكم دخلتم فى السياسة وهذا ممنوع ، وسوف نحذف ذلك فى المونتاج ، أرجوكم المونتاج يتعبنى كثيراً.

المذيعـــة : أرجوكم نحاول أن نكمل لأن الوقت المسموح لى بالتسجيل محدود وأرجو أن نحاول البعد عن السياسة.

د. الصـياد : القضية حساسة وتحتاج إلى مناقشة صريحة وليشترك معنا الجمهور إذا أمكن ولو تليفونيًا، إلى متى نظل نتجاهل الجمهور؟

عـليـش : هذه هى المشكلة يا دكتور ، الجمهور لو أشركته فى كل شىء فستقابل مليون مشكلة يوميًا ، أرح نفسك وافرض عليه ما عندك .

د. الصـياد : هذا أسلوب قهر دكتاتورى .

مخرج البرنامج: هذه المصطلحات السياسية الكبيرة كفيلة بفصلى من التليفزيون .. أرجوكم هذه المناقشات نكملها بعد التسجيل ، فى أى مكان آخر خارج مبنى التليفزيون .

المذيعـة : (تبتسم بلباقة) أستأذنكم فى أن نكمل التسجيل .

(إضاءة ، لقطة زووم ، ابتسامة عريضة)

سيداتى سادتى : ونحن نكمل هذه المناقشة يسعدنا أن نقدم لكم جزءًا من المحاكمة استطعنا الحصول عليه بإذن خاص من النيابة ..

(جهاز المونيتور الداخلى يعرض جزءًا من المحاكمة ، ينظرون جميعًا تجاهها)

المتـهم : (داخل الحديد) يا سادة أنا لا أريد محاميًا ، لن يقول المحامى أكثر مما أقول أنا .

القـاضى : هل قتلت الأستاذ «الإبيارى» ؟ ، أرجو أن تجيب بصراحة حتى لا يضيع وقتنا .. هل قتلت الأستاذ «الإبيارى» ؟

المتـهم : لم أقتله .

القـاضى : قلت فى تحقيقات النيابة أنك قتلت .

المتــــهـم : لم يحدث .

القـــاضى : (بانفعال) قلت ذلك والمحاضر أمامى .

المتــــهـم : قلت أن «بروتس» قتل «القيصر» .

القـــاضى : عظيم ، ومن كان «بروتس» ؟

المتــــهـم : كنت أمثل دور «بروتس» .

القـــاضى : عظيم جدًا ، والأستاذ «الإبيارى» ؟

المتــــهـم : كان يمثل دور «القيصر» .

القـــاضى : «بروتس» قتل «الإبيارى» .

المتــــهـم : «بروتس» قتل «قيصر» .

القـــاضى : إذن اتفقنا .

المتــــهـم : يا سيدى القاضى ، أنا لم أخترع ذلك من عندى ، هذه مسرحية كتبها شكسبير منذ خمسة قرون ، وأصلها التاريخى يعود إلى قرون أخرى ، فما الجديد إذن ؟

القـــاضى : اسمع لقد اعترفت أمام النيابة وعليك أن تعترف الآن ..

المتــــهـم : يا سيدى سأقص لك كل شىء: كنت أمثل دور «بروتس»، أنا اخترت هذا الدور .

القـــاضى : ولماذا هذا الدور بالذات ؟

المتــــهـم : لأننى أتمنى ذلك منذ قرأت المسرحية للمرة الأولى .

القـــاضى : ومتى كان ذلك ؟

المتــــهـم : عندما كنت طالبًا ، منذ سنوات طويلة ، واختار الأستاذ «الإبيارى» دور «قيصر» .

القـــاضى : لماذا ؟

المتــــهـم : قال مَنْ غيرى يمثل الحاكم ؟ ثم إنه قرر أن يُخْرِج هذا الفصل بنفسه وله الحق فى أن يختار الدور الذى يعجبه.

القــاضى : كنتم قد اختلفتم حول النص .

المتــهـم : اقترحت عليه أن نُغيِّـر فى النص حتى يكون معاصراً، لأن النص قُدِّم مئات المرّات ، والتغيير سيُضيف جديداً .

القــاضى : وماذا كنت ستُغيِّر ؟

المتــهـم : لا أذكر الآن ، لكن كنت أود أن أجعله عصريًا .

القــاضى : ورفض هو ذلك ؟

المتــهـم : نعم .

القــاضى : وخرجت على النص وقتلته ؟

المتــهـم : يا سيدى القـاضى .. أنا لا أكذب ، عندما كنت «بروتس» وقتلت «قيصر» لم يكن ذلك خروجًا على النص ، بل كان فى المسرحية ويمكنكم إحضار المسرحية أو إحضار النسخة المترجـمة الصـادرة عن الدار القومـية للتـأليف والترجـمة والنشر ، وهى كما تعلمون سيادتكم دار حكومية رسمية ، ستجدون نص القتل .

القــاضى : كنتم تمثلون فلِمَ قتلته حقيقة ؟

المتــهـم : سـيـدى ، عندمــا وقـفتُ على المســرح نســيتُ نفــسى ، أصـبحتُ «بروتس» ، تملكنى هذا الإحـساس ، وتذكـرت كل ما فعله «قيصر» لإذلال شعب روما فقتلته وقلت له لم أقـتلك لأنى لا أحـبك بـل لأنى أحب رومـا أكـثـر . «إنه صديقى وحبيبى» .

القــاضى : هذا غـير حـقيـقى فالخـلافـات بينكما فى مـجلس الإدارة كانت مستمرة .

المتــهـم : يا سيدى ، عندمـا وقفت على خشبة المسـرح ، كان أمامى

«قيصر» ، بكل ما فعله «قيصر» من جبروت وجرم ، لم تكن بينى وبينه أية مشاكل شخصية .. أنا «بروتس» وهو «قيصر» ، لحظتها كنا كذلك .

المذيعة : نكتفى بهذا القدر ونكمل الحوار ، هذا الجزء يساعدنا فى مناقشاتنا .

(يطفأ المونيتور وتضاء الأنوار فى الأستوديو)

المذيعة : هل وضحت الآن مشكلة الخروج على النص ؟

عليش : الخروج على النص عادة يكون لإضحاك الجماهير وإسعادها أما هنا فكان الخروج للقتل ، وذُعر للجماهير .

د. الصياد : لم يكن ذُعرًا .

بندارى : وضح أيضًا مدى اندماج الممثل فى الشخصية التى كان يقوم بها، قال : (لم أقتل الإبيارى ، لكن «بروتس» هو الذى قتل «القيصر») ، وقال : (لحظتها فكرت فى كل ما فعله «قيصر» لإذلال روما وشعبها) ، وهذا يؤكد قولى إن حالة الاندماج عند الممثل تجعله يفكر ويحيا ويلبس ويأكل ويتصرف كالشخصية التى يمثلها وينسى نفسه تمامًا .

د. الصياد : ولهذا أرى أن المتهم برىء ، فعندما قتل لم يكن فى حالته العادية ، لأن الشخصية التى مثلها هى التى قتلت .

بندارى : إن إحساسه بشخصية «القيصر»، ومدى ظلمه وجبروته، جعله لابد وأن يقتل، وأى واحد مكانه كان لابد أن يقتل .

عليش : (سريعًا) «الإبيارى» أم «القيصر» ؟

بندارى : لا فرق .

عليش : لا .. هناك فرق كبير ، وهذه إدانة لك .

مخرج البرنامج: استوب .

المذيعـــة : يا جماعة حضراتكم تعرفون طقوس التليفزيون لا حديث في السياسة ، وإذا كان ولابد من تأييد أحد الطرفين ، فلابد أن يكون للأستاذ «الإبياري» .

عـليـش : رحمه الله .

د. الصـياد : مادمتم لا تريدون الحديث بهذه الطريقة فلماذا دعوتمونا ، إن وقتنا غال وثمين ، والدقيقة محسوبة علينا .

مخرج البرنامج: يا دكتور ، نريد أن تعطوا أملاً للجماهير .. أو نوضح لها الأمور ببساطة وأن يحسوا بأن كل مجرم يأخذ عقابه فيشعر الناس بالطمأنينة .

د. الصـياد : وهذا ما نوده ، «الإبياري» أخذ عقابه .

مخرج البرنامج: لاحظ أننا في مبنى التليفزيون .

د. الصـياد : (منفعلاً) اسمع أنا لا أريد هذا البرنامج ، ولا تذع هذه الحلقة ، ولن أدخل هنا مرة أخرى .

المذيعـــة : يا دكتور هو لا يقصد .

د . الصـياد : ما يريده تزييف لآرائنا ، أنا حر أقول ما أشاء ، سواء يُذاع أو يُحذف ، الحق حق .

المذيعـــة : حضرتك تعرف أن التليفزيون يدخل كل بيت ويشاهده الجميع وهو أسرع وسائل الإعلام شهرة .

د. الصـياد : لا أبحث عن شهرة ، ولكن عن الحقيقة .

بـنـداري : النفس الإنسانية معقدة جداً ومن الصعب فهمها .

المذيعـــة : عموماً يمكننا أن نكتفي بهذا القدر من الحوار ، ونشكر لحضراتكم هذا الجهد الكبير ، وهذه المشاركة الفعالة ،

وأتمنى أن نسعد بكم دائمًا فى التليفزيون وكما يقولون ..
«الخلاف فى الرأى لا يفسد للود قضية» .

د . الصياد : نحن لا نختلف كأشخاص وإنما كأفكار .

بنداوى : الشخص الملتزم هو فكره وهو حديثه وهو سلوكه .

المذيعة : عمومًا فى حلقاتنا القادمة سنكمل مناقشة أزمة المسرح وربما نتوقف مرة أخرى عند قضية الخروج على النص .

نهار / خارجى

(مجموعة تجلس فى مقهى وأمامهم جهاز تليفزيون ، والمذيعة تتحدث .. يشربون ويلعبون ألعابًا مختلفة ، طاولة، شطرنج... إلخ) .

المذيعة : أعزاءنا المشاهدين ، بعد تسجيل هذه الحلقة علمنا أنه تم تنفيذ حكم الإعدام على المتهم فى قضية قتل الأستاذ «الإبيارى» ، ونطمئن سيادتكم أن الهدوء سيعود إلى المدينة قريبًا إن شاء الله .

شكرًا لكم وشكرًا لضيوفنا الأعزاء

وإلى لقاء متجدد فى حلقات قادمة

(تختفى المذيعة ، ثم يظهر تترات البرنامج)

انتهت

تكنيك التقطيع ومشهد التفتيت

قراءة فى رواية تكوينات الدم والتراب
للكاتب جمال نجيب التلاوى

د. محيى الدين محسب

تثير رواية جمال نجيب التلاوى : « تكوينات الدم والتراب »عدداً من الإشكاليات المتعلقة بنظرية الرواية ، وبخاصة ما يرتبط بقضايا السمات الفارقة لأجناس الخطاب ، وحدود التجريب ، والقناع السردى .. إلخ ومن الوجهة المبدئية فإن من حق الرواية أن تثير مثل هذه الإشكاليات أو غيرها . بل إن ذلك يمكن أن يضاف إلى قيمتها بشريطة واحدة هى أن يتحقق لها ذلك التجاوب والارتباط العضوى بين آلية البناء الفنى الذى اتخذته - أو جربته - والرؤية الدلالية أو المغزى العام الذى يمكن للقراءة توليده أو إنتاجه من خطابها الكلى .

وإذا كان من المتواتر الآن فى نظرية الأدب ذلك الحديث عن سيولة الحدود الفاصلة بين الأجناس الأدبية إلى درجة تصل إلى الحديث عن انهيار نظرية « الأجناس الأدبية » برمتها ، فإن الإشكال النوعى الذى تثيره رواية « تكوينات الدم والتراب » ينتمى إلى مجال نظرى مختلف ويتمثل هذا الإشكال فى قيام نص أدبى ينتمى إلى مجال نظرى مختلف ويتمثل

هذا الإشكال فى قيام نص أدبى ينتمى إلى جنس الخطاب الروائى بالانبناء كلياً من خلال تقنيات خطاب فن آخر ذى طبيعة وآليات مغايرة هو فى حالتنا تلك فن السينما . وهو الأمر الذى يمكن أن يترتب عليه ما يذكرنا بواقعة إحالة قصيدة الشعر الحر إلى لجنة النثر ، ومن ثم يمكن أن نرى من يوصى بتحويل هذا النص الروائى الذى بين أيدينا إلى لجنة النثر ، ومن ثم يمكن أن نرى من يوصى بتحويل هذا النص الروائى الذى بين أيدينا إلى لجنة السينما !! بيد أننا نحسب أن مثل هذه التصرفات التى تأخذ سمتاً إدارياً لا تصدر إلا عن موقف فكرى مؤسس على ثقافة تنميطية تصنيفية تؤمن بأن الخروج على الأصل المعهود مروق وبدعة .

إن ثمة اعتباراً مغايراً تأخذه القراءة المقدمة هنا وهو أن هذه الرواية - ولها سابقات فى الأدب الروائى العالمى وبخاصة فى تراث ما يسمى بالرواية الجديدة - تؤكد ما أشار إليه مؤلفا كتاب «طبيعة السرد الروائى » (روبرت سكولز ، روبرت كوليج ١٩٦٦) من أن « الأساليب السردية التجريبية تقود الكتاب المعاصرين ، وأن وسائل الاتصال الحديثة - كالسينما مثلاً - تقدم دليلاً على أن التراكيب الأسلوبية على وشك أن تذوب فى بعضها » .

لقد أطلق صاحب النص على نصه أنه « رواية » . وإذا كان هذا الإطلاق - أو هذه التسمية - لا تعنى أننا مجبرون بها وحدها لقراءة النص على أنه « رواية » ، فإنه يبقى أن ذلك الإطلاق يمثل «دعوة » لتجريب قراءة النص على هذا النحو . وليس ثمة سبب مسبق يدفعنا إلى رفض هذه الدعوة . إن ما سيلى هو « إمكانية قراءة » شرطها الأساسى أن تحقق معيار « الاحتمال » أو ما أسماه كوللر « المنطق الضمنى » ؛ أى أن يكون العطاء التأويلى لهذه القراءة مما يحتمل أن ينتجه النص .

نقطة الفرض الأولى التى تنطلق منها قراءتنا لهذه الرواية هى أنها بناء سردى يقدمه سارده على شكل « سيناريو وحوار » لدراما فيلمية . وأعتقد أننا بدون هذا الافتراض فإننا سنخلق اضطراباً واضحاً أمام القراءة عندما نجعلها عاجزة عن تأسيس ذات ساردة تعمل باعتبارها مصدراً موجهاً للسرد . وفى سبيل هذا التأسيس يمكن أن نقول إن السارد هنا قد تقمص دور « الكاميرا » التى تسجل « بالصوت والصورة » مشاهد ما يحدث . وفى الحقيقة فإن هذه ليست صورة تشبيهية بقدر كونها صورة نابعة من سياق النص نفسه . إننا أمام لغة تسرد نصها من خلال نظام لغة أخرى : أمام «رواية » تشكلت بنظام اللغة السينمائية . وإذا كنا نعرف أن أداة لغة الاتصال – أو ما نسميه عادة باللغة الطبيعية – هى جهاز النطق البشرى ، وإذا كانت بنيتها النحوية تنهض على مفاهيم « الكلمة والجملة » و«النص» ، فإن أداة هذه اللغة السينمائية – أو جهازها النطقى – هو «الكاميرا» ، كما أن بنيتها النحوية تنهض على مفاهيم « اللقطة » و «المشهد» و « المونتاج » ، و « النص الفيلمى » . وسنحاول فى موضع قادم من هذه القراءة أن نكشف عن الكيفيات التأويلية التى استغلت بها رواية «تكوينات الدم والتراب» ، هذه البنية اللغوية السينمائية لتكون وحدات سردية تشكل من خلال نسيجها الروائى .

وربما يكون من المهم الآن أن نمكن القارئ الذى لم يطلع على الرواية من الوقوف على أرضية للتواصل مع التحليل الذى تقدمه هذه القراءة ؟ . ومع الإدراك بصعوبة تقديم « تلخيص » لرواية كهذه فربما يكون كافياً فى هذا السياق أن نقول : إن مشاهد الرواية تركز على مأساة « فتاة » -ليس لها اسم فى الرواية – يتعرض أهلها للقتل والذبح من قبل مجموعة مسلحة – تقدمهم الرواية فقط على أنهم جنود وقائد ، تحب فتى اسمه « زياد » –

الشخصية الوحيدة المسماة فى الرواية - ولكن الرواية تنتهى فلا ندرى مصيراً لهذا الحب . وطوال الرواية يتكرر سماع الفتاة لذلك « الصوت » - الذى تقدمه الرواية على أنه صوت رجل لا يظهر على الإطلاق فى أى مشهد ، والذى يهيب بها أن تصمد ، وأن تنجب الطفل المكتوم بداخلها ، وألا تنتظر العون من أحد ، ولكنه فى نهاية الرواية يرحل مع الراحلين الذين تودعهم الفتاة فى الميناء . تتعرض الفتاة فى أحد المشاهد للاغتصاب من قبل مجموعة الجنود ، فتعرض الرواية قبل هذا المشهد وبعده عدداً من المشاهد الأخرى يبدو فيها رجال ونساءوعرى وشراب ، وبذخ ، وهتاف كروى صاخب ، وكثيراً ما يصاحب هذه المشاهد صورة الفتاة معروضة على شاشات التليفزيون .

ومن خلال هذه التكوينات التى تضمنتها مشاهد هذه الدراما الفيلمية ، وكذلك من خلال الحوارات المصاحبة لهذه المشاهد علينا أن نحاول القبض على خيوط الرؤية ، وتبين مساراتها ودلالاتها .

وإذا كان عنوان النص ينطوى على ثنائية ظاهرة تقابل بين « الدم » و«التراب » فإن بإمكان القراءة أن ترصد مجيء هذين القطبين مضافين إلى كلمة « تكوينات » التى تستدعى فكرة اللوحة التشكيلية التجريبية . ومن ثم فإن العنوان يكون مؤشراً إلى لوحة متشكلة من امتزاج الدم والتراب . وهى لوحة تمتد بامتداد مشاهد النص ، حيث القتل الجماعى يحول شاشة العرض - أو السرد - إلى لوحة حمراء من الدم كما تحول التراب إلى كائن وحشى لا يكف عن تشرب هذا الدم المسفوح. ووسط هذه اللوحة الدرامية تتحرك « الفتاة » بين الشظايا والعظام المهشمة والجماجم المحطمة.

وإذا كانت صورة « الفتاة » هى الخيط الناظم لوحدة هذه الرواية فإن عدداً من التلميحات الرمزية المتواترة فى النص تهيئ للقارى تماماً أن يدرك

الرمز الكلى الذى تجسده هذه « الفتاة » فمن خلال الربط بينها وبين «حدائق البرتقال والزيتون » ، ورقصة « الدبكة » ، و « زياد » وبينها وبين «الخيام » ، و « القضية » ، ومن خلال التناص مع الفكرة « الاغتصاب » الشهيرة فى أدبيات الخطاب العربى حول احتلال الوطن الفلسطينى - ندرك أن « الفتاة » فى النص إنما هى تجسيد لـ « فلسطين » : تلك اللوحة التى أصبحت « تكوينات من الدم والتراب » .ومن ثم يصبح كل مشهد من مشاهد النص زاوية للنظر إلى موقف كل طرف من الأطراف التى تتعلق بهذا المحور : الجنود المسلحون ، الضحايا ، الأعمام والأخوال .

ولعل للقراءة أن تتساءل الآن حول مدى التجاوب الدلالى بين هذا الشكل الفنى الذى اتخذته الرواية والرؤية التى أرادت أن تجسدها بهذا الشكل . وأعتقد أن ثمة مؤشرات كثيرة تكشف عن هذا التجاوب ويمكن فى هذا السياق أن نرصد منها ما يلى :

أولاً : ثمة توافق واضح بين الطريقة التى فرضها علينا النص لقراءته والطريقةالتى نتصل من خلالها الآن بالمأساة الفلسطينية . إننا نعيشها «أحداثاً إعلامية» ، و « مشاهد متلفزة » ، و «لقطات عابرة » ضمن نشرات الأخبار . وباختصار : إننا نعيشها « فرجة » .

ثانياً : إن السرد بآلية « المونتاج » قد جعل السارد يلعب على التورية العميقة الكامنة فى كلمة « قطع » التى تفصل بين مشاهد النص . لقد أصبح ذلك التكرار والتواتر لهذه الكلمة عبر جسد النص معادلاً للقطع بكل دلالاته الجغرافية والتاريخية التى تبدو على المشهد الفلسطينى والعربى فى ظرفه التاريخى القائم ، وذلك فضلاً عن تكريس الكلمة نفسها لدلالة «القطع » بمعناه الدموى المتمثل فى القتل والذبح اللذين نرى تجسداتهما المتواترة فى النص .

ثالثاً : لقـد حقق الاتكاء عـلى لغة الصـورة السـينمائيـة حـرية التنقل للنص للدخول فى مشاهد متباعدة مكانيّا ، ومنفردة بشخوصها وأحداثها . وكان القـصد من وراء ذلك تجسـيد أكبر قـدر من المفارقات والتناقـضات التى تطغى عـلى المشـهد الـعربى المحيط بـالمأسـاة الفلسطينيـة من خـلال «لقطات » دالة ، دون أن يضطر النص إلى ربط سردى قائم عـلى علاقة ما بين الشخصيات .

رابعاً: استـغل النص ما نسميه بآلية المشهد القـائم على المجاز المرسل (صورة الجـزء لتقوم مقـام الكل) عملاً بمبـدأ أن الصورة تقول مـالا تقوله مليون كلمة على حد تعبير أحد النقاد . ومن ثم فقد توفر للنص الإفادة من سينمـائية اللقطة على أساس فكرة عـرض الأشياء وحـضور الشخصـيات والأحـداث بدلاً من وصفهـا أو شرحـها أو تـعريفـها بـالسرد اللغـوى . ولذلك فـإننا نجـد فى النص ذلك التجـريد الواضح للشـخصـيـات التى تصنف دلاليـاً من خلال مـا تقوم به ؛ أى من خـلال دورها الذى تعـرضه اللقطة ، وليس من خلال أسماء أو صفات أو مواصفات يحددها السرد .

وإذا كنا قـد أشرنا فى موضـع سابق إلى أن للغـة السينمـائية وحـداتها البنائية من لقطة ومشهد ومونتاج ، فإنـنا نشير هنا إلى أن لها أيضاً بلاغتها من رموز وتكثيـفات ومجازات وفعاليات تناص . ولقـد حفل النص بقدر من ذلك يمكن أن نشير إلى بعض تجسداته فيما يلى :

١ - تمثل رمزية النـص بصورة « فتـاة » استراتيـجية تحـريضية واضـحة، وبخاصة عندما يكرس النص مشهد اغتصابها. وتبدو تحريضية هذا الرمز فى إثارة ميراث الذاكرة العربية المتعلق بفكرة العرض والعار.

٢ - لقـد جسـد النص فكرة « التـاريخ » على هيـئة « صـوت » لرجل يتـحدث طوال المشـاهد ولكنه لا يظهـر فى « كـادر » اللقطات .

وتكمن بلاغة إخفاء الصورة هنا فى التعبير عن أن التاريخ يرى ما يجرى من أحداث من مكان مطلق .

٣ - وحين يعمد النص فى بعض مواضعه إلى كسر التوافق بين مضمون ما تقوله الشخصية ومضمون الصورة المفترض مثولها على شاشة العرض فإنه بذلك يستغل استراتيجية بلاغية هى استراتيجية «المفارقة» وبطبيعة الحال فإن منطق التأثير على إدراك المتلقى سيكون فى هذه الحالة لصالح مضمون الصورة ؛ لأنها تظهر ما حدث بالفعل ؛ أى أنها ليست كالكلام يمكن أن تكذب.

٤ - يستغل النص فعالية التناص عندما يستعدى فى الحوار بين «زياد» و« الفتاة » قصة فرعون ومشروعه فى قتل الأطفال حتى يدخر ما تقوله النبوءة. ومن خلال هذا التناص يكرس النص «وجهة نظره» التى تتنبأ بفشل مشروع العدو فى قتل أطفال الوطن الفلسطينى؛ وذلك لأن ثمة «صندوقاً» يحمل داخله سر إنسان فلسطينى سيأتى من رحم الغيب ويعيد إنتاج انتصار موسى على فرعون .

ولعلنا فى محصلة هذه الإشارات السريعة حول هذا النص الروائى التجريبى يمكن أن نقول إن ثمة قدراً واضحاً من استغلال الإمكانات الهائلة التى يتيحها هذا الشكل الروائى ، وإن دخول الكاتب هذه المغامرة التجريبية أمر يحسب بالإضافة لتجربته الإبداعية.

***

مسرحة النص الروائى

المسرواية نموذجاً

د. محمد نجيب التلاوى

المسرواية مرحلة انتقالية

من المعروف أن النوع الأدبى فى تخلقه الأولى لا يحمل سمات التميز والتفرد بشكل أساسى إلا بعد المرور عبر بوابات الفنون الأخرى السابقة عليه ، وهذا أمر شائع فى النقلات النوعية بل والموضوعية للفنون المختلفة ، فالشعر الجاهلى تمدد بموضوعاته وبنائه فى بدايات الإسلام ... وحديثًا نجد (إسماعيل عاصم) يكتب نصه المسرحى الباكر (صدق الإخاء) ١٨٩٤ وإذا بالنص المسرحى يأتى محملاً بسمات المقامة ، تماماً كما حدث للنصوص المسرحية العربية الأولى التى خلطت بين الشعر والنثر فى النص الواحد ، وكذلك وجدنا مسرحية (فرح أنطوان) المعنونة بـ (مصر الجديدة ومصر القديمة) ١٩١٣ وقد جمعت بين فنى الرواية والمسرحية على نحو أقرب لفكرة (المسرواية) .

وفى أوربا يقولون «إن إرهاصات المسرواية قد ظهرت عند (ديودرو) فى القرن الثامن عشر» [١]. الذى يمثل البدايات الأولى للنص الروائى . ثم توافد الكتاب بعده فى القرن التاسع عشر ثم فى بدايات القرن العشرين عند (هاردى ثم فلوبير [٢] ثم جويس) الذين قصدوا قصدا تقديم شكل (المسرواية) وكذلك الأمر فى أدبنا العربى حيث وجدنا محاولة (فرح

---

(١) عندما تلجأ الرواية المسرحية / وليد الخشاب / فصول ربيع ١٩٩٣ / ص ٦٠.
(٢) فلوبير فى محاولته (غواية القديس أنطونيوس).

أنطوان) ومحاولة (إسماعيل عاصم) وهى محاولات عفوية يمكن أن تضيف إليها الأعمال الأولى للحكيم التى تخلص منها .. وكان يمكن أن نرصد فيها المرحلة الانتقالية بين فنين تماماً كما وجدنا ذلك فى (حديث عيسى بن هشام) للمويلحى الذى مزج بين الرواية والمقامة ، لأن المقامة هى الفن العربى الأسبق فألقى بظلاله الأسلوبية على المحاولات الأولى للرواية والمحاولات الأولى للمسرحية والمحاولات الأولى للقصة القصيرة فيما عرف بـ (القصة المقامية) ... ثم وجدنا قصدية التأليف لشكل (المسرواية) بداية بالحكيم فى (بنك القلق) ثم محاولة يوسف إدريس (نيويورك ٨٠) فمحاولة لويس عوض (محاكمة إيزيس) وأخيراً محاولة جمال التلاوى (الخروج عن النص).

إذن فالمسرواية جاءت تطوراً طبيعياً للانتقال من فن المسرح العريق إلى فن الرواية الوليد فى أوربا ... أما بالنسبة لأدبنا العربى فقد جاء المسرح حديثاً ... وجاءت الرواية حديثة وكلاهما كان وافداً بشكله الأوربى على فن المقامة المستأثر بالإبداع العربى فكانت المقامة وسيطاً مشتركاً اخترق المحاولات الأولى للنص المسرحى (صدق الإخاء) لإسماعيل عاصم والمحاولات الأولى للنص الروائى (حديث عيسى بن هشام) للمويلحى والمحاولات الأولى للقصة القصيرة مثل محاولات (نصيف اليازجى وأحمد فارس الشدياق) فيما عرف بالقصة المقامية فى بدايات النصف الأول من القرن الماضى (*).

بينما جاءت مسرحية (فرح أنطوان) فى العقد الثانى من القرن العشرين بعد أن تمكنت النصوص المسرحية والروائية تمكناً نسبيًا ثم جاءت مسرحية (مصر الجديدة ومصر القديمة)جامعة بين السرد والحوار ... أما المحاولات

(*) القصة القصيرة فى الأدب العربى الحديث / محمد يوسف نجم .

القصدية فبدأها الحكيم سنة ١٩٧٦ عندما كتب (بنك القلق) ثم جاء بعده (يوسف إدريس) ١٩٨٠ وكتب (نيويورك ٨٠) وأخيراً نُشر للويس عوض محاولته (محاكمة إيزيس) ١٩٩٢ [(١)] .

ومن استطلاع الإرهاصات الأولى لتخلق الفنون الأدبية الحديثة فى أدبنا العربى نلاحظ حجم الاختراق الواضح لفن المقامة فى البدايات الإبداعية الأولى للرواية والمسرحية والقصة القصيرة ، وأعتقد أن هذا التمدد المقامى المعروق أمر متوقع فى تاريخ الأدب بل وفى تاريخ تولد الأجناس الأدبية التى تقر بحجم الولاء من الفن الوليد للفن السابق عليه فى تربة إبداعية ما... وفن المقامة كان قد تمكن من منطقتنا العربية وتمكنا منه ، وجاءت النقلة النوعية لتهيئ الفنون الأدبية الحديثة (المسرحية / الرواية / القصة القصيرة) محملة بسمات فن المقامة من الناحية الأسلوبية بخاصة .

وجاءت القصة القصيرة أكثر تأثراً بفن المقامة من الفنين الآخرين (المسرحية والرواية) ووجدنا (القصة المقامية) التى تدين لفن المقامة أكثر من انتمائها للقصة القصيرة الفنية وكان ذلك عند اليازجى والشدياق [(٢)] . وهذا ما دفع بعض الباحثين[(٣)] إلى الاعتقاد بأن المقامة نواة أساسية للقصة الفنية.

ثم جاءت الرواية بعد القصة القصيرة فى حجم تأثر بداياتها بفن المقامة

---

(١) ذكر لويس عوض أنه كتب محاولته بين سنتى ١٩٤٢ و ١٩٤٦ ولكن نشرها الأول كان فى مجلة القاهرة عدد سبتمر ١٩٩٢ ، ويذكر (غالى شكرى) أنه اقتنى نص (محاكمة إيزيس) واشترط عليه (لويس عوض) ألا ينشرها أو يقتبس منها إلا بعد وفاته - راجع مجلة القاهرة / سبتمبر ١٩٩٢/ ١٥٤ .

(٢) أحمد فارس الشديان فى كتابه (الساق على الساق) أربع محاولات ، اليازجى له أربع محاولات نحو (البدوية/ الحجازية/ العقيقة ..) (مجمع البحرين).

(٣)مثل د. محمد يوسف نجم .. راجع كتاب (القصة القصيرة فى الأدب العربى الحديث ص ٢٥٠ومابعدها.

وكان النص المسرحى أقل الفنون تأثراً بالمقامة لسببين فى تصورى ، أما الأول فيتمثل فى اعتماد المسرح على الحوار بدلاً من السرد ، والآخر يتمثل فى خصوصية الطبيعة الحوارية التى تترفع عن الألفاظ الصعبة والجمل المسجوعة .

إلا أن الاستفهام اللافت للنظرهوأن الفن المسرحى طارئ على أدبنا العربى شأنه شأن الفن الروائى وعلى الرغم من هذا قد أثر المسرح فى الرواية على مستوى الإبداع وعلى مستوى النقد، وهنا يصبح البحث عن السببية أمراً لازماً ؟

أعتقد أن المسرح الذى لم يتمكن من تربتنا ولم نتمكن منه فى النصف الثانى من القرن الماضى كانت إرهاصات وبدايات ضعيفة غير كافية لأن يؤثر فى النص الروائى للنقد المسرحى من الأمور البدهية التى وقعت فى أوربا قبل أدبنا العربى وذلك لأن نظرية الرواية لم تكتمل ولم تتخلق إلا فى وقت متأخر ، فى الوقت الذى تشابهت فيه العناصر البنائية بين المسرح والرواية (الشخوص / الزمان / المكان ..) وكان النقد المسرحى قد اشتد وقوى وترسخ لأنه قديم قدم كتاب فن الشعر لأرسطو ثم هوراس ، أما التأثير على مستوى الإبداع فأعتقد أنه كان أقل بكثير من تأثير النقد المسرحى فى النقد الروائى ، وقد تمثل التأثير فى غلبة الحوار على السرد فى المحاولات الأولى للقصة والرواية (راجع حديث عيسى بن هشام ومحاولات محمد تيمور الباكرة ..) والذى شجع على هذا التأثير هو أن تخلُّق أول نظرية روائية ١٨٨٠ كانت وفق نسق مسرحى تمدد حتى ثلاثينيات هذا القرن حتى أن « خضوع الرواية لقواعد الفن المسرحى ولمطامح التصوير السيكولوجى والاجتماعى قد تلقى رداً مباشراً عن طريق الرواية الساخرة والانطباعية .. والرواية التى أرادت ما أرادته

المسرحية - فيما مضى - من إيجاد تجانس (باحتمال الوقوع اجتماعياً وسيكولوجياً ومأسوياً) قد وقعت فى الافتعال الذى وقعت فيه المسرحية الكلاسيكية »[1] .

والبعض يفسر تأثير المسرح فى الرواية بسبب السرد والسردية التى تسمح للمسرح من التواجد داخل النص الروائى .. «السرد يسمح باستمرار بولادة كائن هجين هو تركيب من سرد وحوار و ثرثرة وصوفية ووثائقية وأدب مسل »[2] .

وعلى الرغم من استعارة الرواية للتلاحم السيكولوجى من المآسى المسرحية إلا أن للرواية فضل السبق نحو الوثائقية الاجتماعية والتاريخية والتى كانت المادة المفضلة لأكثر الروايات حتى بدايات النصف الثانى من هذا القرن ، ثم بدأت الرواية البحث عن خاصية الحضور عن طريق الصوت والخطاب والحوار والمنولوج .. وأصبحت الشخصية الروائية حاضرة لدى المتلقى « إن المزج الماهر للحاضر البصرى والصوتى ، والماضى المستحضر فقط من خلال نقطة حاضرة قد سمح لنا اتجاه جديد بالإحساس به وهو ما سمى بـ (مدرسة الصوت) أو (الرواية الراديوفونية)»[3] .

وأعتقد أن رغبة (الحضور) وإلغاء المسافة بين الوجه والقناع للراوى / المؤلف هى التى أفسحت مجالات عديدة لتداخل الفنون فى النص الروائى كمطلب جمالى وأساسى ، فالسينما اخترقت بعين الكاميرا النصوص الروائية فـ (ألن روب ربيه) يحاكى السينما فى روايته (السنة الأخيرة فى مرنيباد) ، و(فرجينا وولف) تحاول المحاولة نفسها وجاءت ممزوجة بتيار

---

(١) السابق / ٤٥٦ ، ٤٥٧ .
(٢) السابق / ٤٥٨ .
(٣) السابق / ٣٦٣ .

الوعى فى محاولاتها الانطباعية عبر الاهتمام بالحياة الداخلية ، وفى الرواية العربية نلتقى بمحاولة جيدة تستثمر إمكانات فن السينما مثل رواية (تكوينات الدم والتراب) [1] . وهذه الجمالية الجديدة للسرد الموجز للحاضر من أجل الاستحضار والحضور بدلاً من التاريخ والماضى قد دفع الرواية دفعاً جديداً نحو الإفادة من الفنون .

وخاصية الحضور نفسها وجدت أكثر من شكل فنى ومن ذلك محاولة مسرحة النص الروائى إمعاناً فى الحضور وإحياء للحدث الروائى وكان على الشخصية - بالحوار - أن تفرض نفسها بالصورة الراهنة -لا فى الماضى القصصى- والحضور لا يعنى الوثائقية والمحاكاة الواقعية الممسوخة وإنما الحضور يكتسب فعالية من مساحة الإخراج الغنائى المفعم بالمشاعر الصادقة والرؤى الداخلية العميقة سواء كان الحوار داخليّا أو خارجيّا .

وأعتقد أن خاصية الحضور هى التى أفسحت المجال لظهور المسكوت عنه كنوع من التهميش الدلالى الجديد للوحدات السردية التى تفسح بدورها المجال للمتلقى المشارك مشاركة إيجابية فعالة داخل وخارج النص الروائى (المروى له / المروى عليه) وهو ما يهتم به النقد الروائى المعاصر ولاسيما أن الرواية المعاصرة تتبنى وجهة نظر الإنسان (تعدد الأصوات) ، وتتنازل عن وجهة نظر الخالق (الراوى العارف بكل شىء فى الرواية التقليدية).

ومن هنا كانت النقلة النوعية التى دفعت الروائيين إلى مسرحة النص الروائى عن وعى فزاد الحوار وقل السرد ، وهذا التحول فى تصورى ليس ظاهرة لغوية فحسب وإنما هو ظاهرة فنية تشكيلية لاسيما ونحن نتقصى

---

(١) راجع : تكوينات الدم والتراب / جمال التلاوى .

الطبيعة الهجينة للنص الروائى .

إن مسـرحة النص الروائى تـقلص دور الراوى والسارد وتحـرك الحدث والصـراع عـبر الحـوار لا عـبـر السرد ، وهـذا ما نلاحظـه فى توجه أكـثـر الروائيين العرب نـحو زيادة فاعليـة الحوار لزيادة خاصـية الحـضور ومن ثم مسرحة الأحداث . وقد قام (وليد نجار) [1] بإحصاء للمشاهد الحوارية عند (نجيب محفوظ) ونجتـزئ ما ذكره بإيجاز عن (القاهرة الجديدة) [2] . حيث نجد ٢٣ مشهداً حوارياً ما بين (حوار مجرد / حوار واصف / حوار موجز) وبلغت المشـاهد الحـوارية فى الثـلاثيـة (بين القـصـرين / قصـر الشـوق / السكرية) مئة وأربعة وثمانين مشهداً حوارياً ما بين (حوار مجرد / موجز / واصف) . وهذا يدل على الرغبة المتـزايدة والتى وصلت إلى نسبة أعلى فى رواياته المتأخرة - راجع (ليالى ألف ليلة / ملحمة الحرافيش - مثلاً).

إلا أن الرغـبة فى المسـرحة كضـرورة فنيـة وشكل فنى لم تصل بالرواية حد (المسرواية) لكن المسرحة تشيـر إلى تداخل الفنون بشكل أصبح أساسياً وتجاوز الحلى الأسلوبية أو محاولات التـجديد المفرغة الدلالة كالتى سنراها فى المحاولة البـاكرة للمسـرواية عند (توفيق الحكيم) وكثـرة الحوارات عند (نجيب مـحفوظ) تكشف عن رغبـة الالتصاق فى الواقع ، وعن الرغـبة فى موثوقية الكلام المتواتر حوارياً ، ومـا ينطوى عليه من مشاهد تمسرح الحدث الروائى .

وهذه المسرحة للنص الروائى لم تأت تطوراً عن محاولات (المسرواية) وإنما جاءت استـجابة طبيعـية لتفتيق شـرنقة السرد التقليـدى وهو أمر يبقى محـاولات (المسرواية) الـقصدية واقـعة تحت طائـلة التجـريب القافـز فوق

---

(١) راجع : قضايا السرد عند نجيب محفوظ / وليد نجار .

(٢) القاهرة الجديدة/ نجيب محفوظ ، هذا العدد ٢٣ مشهد والرواية ١٧٠ صفحة فقط .

حواجز التطور الطبيعى للنص الروائى ولعل تباعد السنوات بين المحاولات العربيـة القليلة فى مصر خـير شاهد على ذلك . ويدلنا على أن مـحاولات (المسرواية) القـصدية كانت بحثاً عن شكل جديد قبل كل شىء ولاسـيما عند (توفيق الحكيم) ، كما سنرى .

وقبل الاقـتراب من محـاولات (المسرواية) أود الإشارة إلى نقطة لافـتة للنظر وهى أن جذورنا العربية الحكائية قـد تمتعت بميزة خلط السرد بالحوار وبشكل يزيد فـيـه الحوار على حـدود السـرد علماً بأن قـدمـاءنا لم يكتبـوا المسرحيـة ولم يقتربوا منها فضـلاً عن عدم معرفتـهم بالرواية الفنية ، وأود الإشارة هنا إلى عملين فقط - على سبيل المثال - .

أما العـمل الأول فهو الليـالى العربية (ألف ليلـة وليلة) ، وقد لاحظت فى بحث سابق عـن (آليات القص فى ألف ليلة وليلة) أن شـهر زاد الراوية تختـفى لتتيح الفرصـة للصوت الثانى والثـالث ، وتختفى ليسـيطر الحوار ، وقـد جاءت بعض حكايات (الليـالى) [*] وقـد غلب عليهـا الحوار غلبـة واضـحة ، ولم يزد السـرد عن ظهـور (شهـر زاد) لتعـلن بداية الليلة .. ثم ظهورهـا لتعلن عن (إدراك الفـجر)[1] . وإذا بنا أمـام مسـرحة حـقيـقيـة لحكايات الليـالـى وهو أمـر يفـجـر اسـتـفـهـامـات عـديدة نضـمـهـا إلى الاستفهامات نفسها التى أثارتها (رسالة الغفران) للمعرى .

فى (رسالة الغفران) نلتقى بأكثر من محاولة بحثية تحدثنا عن الإمكانات القـصصيـة والأصول الروائيـة والقدرات الـدرامية فى (رسـالة الغـفران) ،

(*) كانت (ألف ليلة وليلة) بطـبيعتـها الحوارية مادة شـائقة سَهُلَ تحويلهـا إلى نصوص مسرحية عند رواد المسرح العربى مـثل محاولات جورج دخول وأبو خليل القبانى وكذلك تأثر (الشيخ المهدى) بالليالى العربية فى محاولته الروائية الباكرة .

(1) تفـصيـلاً فى : آليات القص فـى ألف ليلة وليلة / للبـاحث نفسـه / حوليـة مركـز البحوث بجامعة قطر / ١٩٩٧م

فالباحث (صفوت الخطيب) يحدثنا عن (الأصول الروائية فى رسالة الغفران)[1]. ثم تأتى (عائشة عبد الرحمن)لتعلن عن الإمكانات الدرامية فى (رسالة الغفران) و(حسين الواد) يكتب عن (البنية القصصية فى الغفران) .

أما عن (صفوت الخطيب) و(حسين الواد) فقد ركزا على إمكانات السرد الكائنة فى هذا النص التراثى : (رسالة الغفران) ، يقول (حسين الواد) : « تبدو الرحلة فى ظاهرها النصى مجموعة من المواد الروائية ضم بعضها إلى بعض بواسطة واو العطف .. وإذا الفجائية » [٢] . ثم يحدثنا عن وجود روّاى وأن الأحداث مضغوطة بفعل السرد ، وفسحة المكان سمحت بكثرة التجوال وكثرة المفاجآت و« ابن القارح جاء موضوعاً لعملية سردية قام بها راو مجهول يتتبع خطاه ... ويستحيل بدوره إلى راو يقص عليه (العوران الخمسة) .

ونكتفى هنا بإلقاء الضوء على (رسالة الغفران) التى جمعت بين السرد والحوار مما أثار الباحثين فمنهم من وجد فيها جذور فن القص بطريقة عربية باكرة تعتمد على الاستطراد مثل (حسين الواد) ، ومنهم من رأى فيها جذور الأصول الروائية مثل محاولة (صفوت الخطيب) ، ومنهم من رأى فيها محاولة مسرحية باكرة مثل (عائشة عبد الرحمن) .

أما (حسين الواد) فيرى فيها بنية قصصية ويعتمد على الآتى :

أ - وجود الراوى .

ب - كثرة الوصف عبر السرد .

جـ - الرحلة نفسها نص .

---

(١) الأصول الروائية فى رسالة الغفران / صفوت عبد الله الخطيب / دار حراء بالمنيا .

(٢) البنية القصصية فى رسالة الغفران / حسين الواد / ١٩٧٧ م .

د - الاستطرادات الممثلة لجملة اعتراضية طويلة .

هـ - النقلات داخل الرحلة حافلة بالنقلات غير المسببة .

وهذه بعض النصوص المقتبسة من (حسين الواد) التي تؤكد على خاصية البنية القصصية لـ (رسالة الغفران) (*) .

أ - « تبدو الرحلة في ظاهرها النصي مجموعة من المواد الروائية ضم بعضها إلى بعض بواسطة (واو العطف وإذا الفجائية) المناسبة للنقلات والدهشة داخل الجنة .. » [1] .

ب - « يقوم الراوي في الرحلة بعملين أساسيين يتمثل أحدهما في تتبعه لابن القارح وإيراده كل ما يعرض له . ويتمثل الثاني في تفسيره لاستعمالاته اللغوية وفي تحليله ما يبدو في الجنة من خوارق»[2].

جـ - « .. ولا يمكن أن نذهب إلى إقامة الشبه بين هذا الشكل الروائي التراثي الذي يتحدث فيه الراوي بصيغة المتكلم ، وبين الدراما لمجرد أن الأشخاص في التعبير الدرامي يستعملون صيغة المتكلم ، وأن الرواي الشخص يتحدث بصيغة المتكلم بدوره ، فبين مثل هذا الشكل الراوئي ، وبين الشكل الدرامي فروق لايمكن تجاهلها ، ومن هذه الفروق أن كل الأشخاص في الدراما يتحدثون بلغة المتكلم في حين أن شخصاً واحداً يتكلم بهذه الصيغة في الرواية ، ومن هنا نستخرج أن الراوي الشخص ليس مجرد شخص في الرواية لأنه يضطلع

(*) عمدت إلى النصوص حتى أبرز وجهة النظر بدون تدخل مني وهذه النصوص كلها تمثل بداية نتيجة أرغب في الوصول إليها ومن ثم لم أرغب في التوسع العرضي لمناقشة جزئياتها .

(1) البنية القصصية في رسالة الغفران / حسين الواد / ٤٥.

(2) السابق / ٦٧ .

بالوظيفة الروائية المتمثلـة فى سرد ما يحدث له وللأشخاص وليس هو أيضـاً مـجرد رواى لأنه يعـيش الأحـداث التى يسـردها وينتـمى إلى زمنيتها الوقائعية » [1] .

أما (عائشة عبد الرحمن) فترى وجهة نظر أخرى حيث ترى فى (رسالة الغفران) محاولة مسرحيـة باكرة ، وتقدم فكرتها بوعى زائد واعتمدت على إعادة طبع المحاولة فى شكل مشـاهد مسرحية لتبرز حـجم الدرامية والحوار فى (رسـالة الغـفران) وسـأعـرض بعض النصـوص التى تعكس رأيهـا فى المحـاولة لنوازن بين رأيها ورأى (حـسين الواد) فى تحـديد الشكل الفنى لـ (رسالة الغفران) . نصوص (عائشة عبد الرحمن) :

أ - « ... الوثيقة التى أقدمها اليوم فى مشاهد - تقصد رسالة الغفران - نختارها نموذجاً ومـثالاً ... ونعرضها بنصهـا فى الغفران .وعملنا فـيهـا يقتـصـر على تقديمـها فى النسق المألوف لـكتابة النصـوص المسرحيـة دون أى مساس بصيـاغة المؤلف لفظاً وسيـاقاً وحواراً ، ودون أى تدخل منا فى إعداده وإخراجه» [*] .

ب - « يظل أبو العلا معنا طوال عرض المسرحية لا يظهر على المسرح ، وإن سـمع صـوته بين مشـهـد وآخـر يرسم لنا المناظر ويوجـه إلى الإعداد ويقدم الشخصيات .. ومن خلال الإملاء يأخذ حيناً صيغة الإخراج ، وحيناً صيغة التلقين ليتابع ظهور الأشخاص » [2] .

---

(١) السابق / ٧٢ .

(*) أ- مشـهـد (مـأدبة فى جنة الغـفـران) عنـوان + سرد + حـوار طويل / ص ١٦٠ مشـهد (مع حـمدونة الحلبـية وتوفيق الـسوداء) عنوان + سرد مـضغـوط + حوار طويل ص ١٧٠ مشهد (فى أطراف الجنة) عنوان + سرد + حوار طويل / ١٧٥ .

(٢) السابق / ٨٢ - ٨٥ .

جـ - « ... وترون أنها فى جملتها مسرحية أدبية لغوية (*) ، والعالم الآخر فيها عالم أدبى محض لا مجال لالتباسه بالحياة الآخرة فى العقيدة الدينية ... » (1) .

د - « ولست أتصور أن أبا العلاء نفسه قد اتجه بالغفران إلى قصد العرض الكلى التمثيلى ، أو خطر له على بال إمكان إخراج قصته على خشبة المسرح الذى لم يكن لعصره ولا بيئته عهد به .. » (2) .

هـ - « ... ثم إنى لا أرتاح إطلاقاً إلى تحميل نص رسالة الغفران مالا يحتمله من مفهومنا للفن المسرحى ، وإنما الذى يعنينى .. هو أن أصنع فى تاريخنا الأدبى هذه الوثيقة لمحاولة فنية رائدة ... » (3) .

وبناء على الرأيين السابقين المتباينين حول واحد من نصوصنا التراثية وهو (رسالة الغفران) أذكر الآتى :

أولاً : وجود السرد لا ينفى حجم الحوار ، طول الحوارات لا ينسنا السرد ، وأن الباحثين (عائشة وحسين الواد) قد أخذ كل منهما النص لمناطق نفوذهما الحوار لإثبات المسرحة الدرامية أو السرد لإثبات الخاصية القصصية أو الروائية .

وكانت حركية ابن القارح ----> يقابلها سكون الشخوص الأخرى .

وسكون ابن القارح ----> يقابله حركية الشخوص الأخرى .

(*) ب - أخرجت المحاولة فى شكل مشاهد مسرحية (المشهد الأول : مجلس الندامى فى جنة الغفران / مشهد مع الأعشى / مشهد مع زهير بن أبى سلمى / مشهد مع إحدى الحور .. وقد جاء النص فى ثلاثة فصول آخرها عودة إلى الجنة فى أربعة مشاهد .

(1) السابق / 225 .

(2) السابق / 227 .

(3) السابق / 227 .

وهذا بدوره ولد حواراً ، إذن فالمعنى رهين التركيب الواعى للحوارات التى هيكلت هذا النص ، ثم إن الرحلة التى التقى فيها بـ (الأعشى / زهير / عبيد بن الأبرص / عدى بن زيد / أبى ذؤيب الهذلى / النابغة ..) هى التى فتقت الحوارات ولاسيما أن لكل شخصية حياتين (الدنيا والآخرة) ومن ثم فرض التخاطب الثنائى نفسه فيما ندر التخاطب الجماعى التبادلى .

ثانياً : فرض السرد نفسه على الجزء الأول حيث إن المكان عجيب وغريب وتفاصيله لا تظهر إلا فى شكل سردى واصف لأن المكان استبدل بمنطوق (المساحة) ليتسع الفضاء الروائى إلى خيالات الجنة (زمنية التعاود الأزلى) وإن كانت الرحلة بزمانها ومكانها قد قيدت بتصور إسلامى خالص حجم انطلاق الرؤيا الفنتازية .

ثالثاً : أعتقد أن الصيغة الشفوية هى التى أفسحت المجال لتبادل السرد والحوار على هذا النحو بشكل فنى فيه قدر كبير من الانسجام إذ إن الانتقال من السرد إلى الحوار جاء لإبراز خاصية الحضور التى استدعت الحوار وفرضته اللقاءات الثنائية .

ونخلص من هذا إلى أن معايشة السرد والحوار داخل نص واحد بقصد مسرحة النص خاصية تنبع من تصور الإلقاء الشفوى وقد اخترقت هذه الطريقة مؤلفاتنا العربية القديمة ولاسيما فى (ألف ليلة وليلة وفى رسالة الغفران) وهذا ما أعزى كل باحث بأن يجد فى النص ما يدلل به على السردية والنزعة الحكائية أو الحوارية والخاصية المسرحية . إنه تعايش مبكر للسرد والحوار لم يكن مقصوداً به امتزاج فنين .. ولم يمثل - كالعصر الحديث - نقلة نوعية من فن إلى فن ، ولكن بذور (المسرواية) استزرعت بفعل الخاصية الشفوية الفطرية التى تعتمد السرد للوصف والتنقل وتعتمد الحوار للتجسيم والمسرحة وهى طريقة فطرية لاستزراع خاصية الحضور فى

المدى التخيلى للمتلقى الشفوى المتصور عند الكاتب العربى قديماً .

وإذا كان اليقين أن العرب لم يمتلكوا بعد عناصر البناء الفنى لا للمسرح ولا للرواية فإن القول بامتلاك جذور لمسرحة الحكاية أو لاستنبات المتتاليات القصصية لليالى فى تراثنا العربى أمر يستدعى التوقف ، وجدير بنا إلقاء الضوء على جذور المحاولة وإن اختلفت دوافعها ومفرداتها التنفيذية عن محاولاتنا فى العصر الحديث و التى نحن بصدد تحليل نماذجها: (المسرواية).

إذا كنا قد امتلكنا جذوراً لمزج السرد بالحوار فى تراثنا العربى القديم (الليالى / رسالة الغفران) ، فإننا امتلكنا فى عصرنا الحديث نصوصاً مزجت عن قصد وعن غير قصد بين فنى الرواية والمسرحية أو بمعنى أدق استعارت من المسرحية للنص الروائى (المسرواية) ، أما المزج غير القصدى فكان فى المرحلة الانتقالية والتخلق الأولى للنص الروائى وللنص المسرحى على السواء فى أدبنا العربى ، وفى أوربا جاءت المحاولة فى المرحلة الانتقالية بين فن المسرح القديم وبين فن الرواية الحادث .

أما المحاولة القصدية فكانت الرغبة فى التميز أو الرغبة فى البحث عن شكل أدبى جديد وجاءت محاولات (المسرواية) لا لتعلن عن جنس أدبى جديد وإنما لتعلن عن حجم إفادة الفنون بعضها من بعض كسبيل للتطور .

وفى أدبنا الحديث وبالتحديد بداية من سبعينيات هذا القرن وجدنا محاولات لمسرحة النص الروائى زادت عن حدود الإفادة من النص المسرحى إلى حدود المزج والإحلال للخاصية الحوارية لتقليص دور السرد ، وكانت المحاولة الأولى (**لتوفيق الحكيم**) المعنونة بـ (**بنك القلق**) ١٩٧٦ ولم تكن بيضة الديك فى أدبنا العربى فى مصر ، **لأن** (**يوسف إدريس**) قدم المحاولة الثانية للمسرواية فى (**نيويورك ٨٠**) وكان ذلك سنة ١٩٨٠ ، ثم

طالعنا (**لويس عوض**) بمحاولته الثالثة فى هذا المجال وهى (**محاكمة إيزيس**) ١٩٩٢ - وإن كان قد أعلن عن وجودها بسنوات طوال قبل نشرها، إلا أننا نلتزم بتاريخ النشر ومن ثم جاءت ثالثة ، أما رابع هذه المحاولات فكانت (**المسرواية القصيرة**) لجمال التلاوى والمعنونة بـ (**الخروج عن النص**) .

الخروج عن النص نموذجاً :

(الخروج عن النص) آخر المحاولات التى تطرق باب (المسرواية) وقد كتبها جمال التلاوى فى يناير ١٩٨٥ ، وهذه المحاولة تتناول قضية تجبر السلطان الحاكم ورد الفعل الجماهيرى ،ويبدو أن الكاتب اتخذ من حادث المنصة واغتيال (السادات) ذريعة أو إضاءة وبنى فكرته فى هذا النص على أن تراكمات الغضب لابد لها من الانفجار ، فالإبيارى إنسان عادى يتدرج فى الشركة حتى صعد بمعاونة مجهولين منتفعين فيرأس مجلس إدارة الشركة ، وكأنه اكتسب بهذا المنصب حق احتقار الآخرين ، والتحكم فى مصائرهم ، شجعه المنافقون (السنارى) الذى أجاد دوره فى إرضاء (الإبيارى) .. وأصبح من مراكز القوى التى طالت حتى وصلت إلى زوجة (الإبيارى) نفسه .

إلا أن مجموعة من الشباب (مرسى / نادية / صديق مرسى ..) لم يعجبهم الأمر ، مثلوا معارضة ، فتعامل معهم (الإبيارى) بعنف واستعلاء، فهو عندما أعجبته (نادية) طلبها لتسهر معه ، فترفض ، فيجن ويهذى حنقاً عليها وعلى خطيبها (مرسى) :

« - أى بنت غيرك تقبل قدمى شكراً لهذه الدعوة .

- وأنا أرفضها .

– سوف أسحقك ... » [1] .

وكان رد الفعل اغتيال (مرسى) ليتخلص من إزعاجه ولتركع له (نادية) وكان ذلك بفعل (السنارى) .

لكن قتل (مرسى) قد فجر غضباً وصل قمته عند (نادية) وعند (صديق مرسى) الذى دبر منفرداً ، وقرر منفرداً ، ونفذ قتله للإبيارى وهو فى قمة زهوه وفخره (حادث المنصة) .. يقول الإبيارى عن يوم الاحتفال ويوم قتله.. : « يوم الاحتفال يوم مشهود ، على باب الشركة تستقبلنى الموسيقى الرسمية .. أدخل القاعة يستقبلنى تصفيق حاد وعميق .. يقف الضيوف لتحيتى .. اليوم يا (إبيارى) سيتم تتويجك منتصراً ، وسيعلم الحاقدون أننى انتصرت عليهم ... أنظر لعيون الحاقدين بتحد وفرح ، هذا الاحتفال لى ، لتتويجى وانتصارى على أحقادكم ومخططاتكم ... » [2] .

أما (صديق مرسى) فيمثل فى المسرحية دور (بروتوس) بعدما احتجز (الإبيارى) لنفسه دور (قيصر) ، يقول (صديق مرسى) : « حين وضعت فى صدره الخنجر ، كان وجهه غير محتمل .. كان كريهاً لدرجة لا تطاق .. ودماء مرسى كانت على عينى ... » [3] . « وفى انتظار لحظة تنفيذ الإعدام، استعدت لحظة التمثيل ، ورأيت الطعنة الأولى فتراءى لى (مرسى) وانهمر الدم ، رأيت الطعنة الثانية تشققت الأرض ، الطعنة الثالثة نبتت الأزهار الحمراء .. » [4].

ولم يكتف الكاتب بحدث القتل (حادث المنصة) الذى توج الغضب ،

---

(١) الخروج عن النص / جمال التلاوى / ٥٥ .
(٢) الخروج عن النص / ٦٣ .
(٣) الخروج عن النص / ٦٥ .
(٤) الخروج عن النص / ٨١ .

وإنما عمد إلى رصد رد الفعل عبر تصوره لبرنامج تليفزيونى يناقش قضية (الخروج عن النص) التى تذرَّع بها (صديق مرسى) لينتقم لنفسه ولصديقه وللآخرين من (الإبيارى) .

أما مسرحة النص الروائى هنا فقد أتاحت مبررات وجودها من مصادر أملتها طبيعة النص ومسار الفكرة ، فالنص قد بدأ بداية سردية بشكل الراوى المشارك (الإبيارى) الذى مكننا من الغوص فى أعماقه عندما تشبع بذاتية مفرطة جعلته يستعيد ذكرياته وكأنها نوع من قصص الجهاد ، وهو أمر قد مكننا من عمق الشخصية ، ولاسيما عندما استعان (الإبيارى) بالحوار الداخلى ، بل ويبعث الصوت الثالث ليقيم وسط تذكراته حوارات تبعث حيوية فى مادة التذكر ، فهذا حوار مع المطاردين له / ص ٤٨ ، وهذا حوار مع نادية / ص ٥٤ - ٥٥ - ٥٦ ، وحوار ثالث مع صديق مرسى / ص ٦٢ - ٦٣ .

ثم يظهر الصوت الثانى فى النص (صديق مرسى) فيعيد علينا ما حدث من وجهة نظره الخاصة (الشعب المحكوم) إذ إن حكى (الإبيارى) كصوت أول مشارك قد عبر عن وجهة نظر (الحاكم) صاحب السلطة ، إذن فالصوتان المشاركان (الإبيارى / صديق مرسى) هما طرفا الصراع فى قضية هذا النص (المسروائى) .

وظهور صوت (صديق مرسى) كراو مشارك يذكرنا بتكنيك رواية الأصوات ، لأن صوت (الإبيارى) كان بمثابة الراوى المشارك العاكس لوجهة نظر سلطوية ، أما صوت (صديق مرسى) فكان بمثابة الراوى المشارك المعبر عن وجهة النظر الشعبية .

وكما استدعى (صوت الإبيارى) حوارات داخلية وخارجية كذلك الأمر مع (صوت مرسى) وهذا قد أفسح المجال أمام الحوار ليخترق حدود

المنطقة السردية ، وفى الوقت نفسه استطاع الروائى أن يجسد فى كل صوت مشارك مستويين للوعى : الداخلى والخارجى ، وأصبح كل منهما امتداداً طبيعاً للآخر تحت مظلة الاستدعاء والتذكر الذى تفجر عند الصوتين بفعل لحظة القتل بخنجر (صديق مرسى) وتدفق دماء (الإبيارى) .

لقد استدعى (صديق مرسى) حواراته مع (أمه ، نادية ، مرسى ، الإبيارى ، المحقق ، القاضى ...) فضلاً عن المنولوج الداخلى الذى جسد به حدود الانفعال بمقتل (الإبيارى) .

إذن فالجزء الأول السردى تمدد فيه الحوار بشكل طبيعى وكأننا أمام رواية تقليدية تستعين بالحوار الداخلى والخارجى ، إلا أن سيطرة الحوار على هذا النص قد برزت بشكل لافت للنظر فى القسم الثانى من هذه (المسرواية) ، وهو القسم الخاص برصد رد فعل الجمهور ، والذى جاء فى صورة حوار تليفزيونى حيث تستضيف المذيعة أستاذاً جامعياً ومحللاً نفسياً ومخرجاً لمناقشة قضية (الخروج عن النص) فى المسرح بعد انشغال الرأى العام بقضية مقتل (الإبيارى / قيصر).

وكان من الطبيعى أن يختفى السرد ويسيطر الحوار سيطرة تامة على مقاليد النص (المسروائى).

وقد بدأت الحوارات مطولة لأنها تردد أموراً نظرية ، ولما اقترب المتحاورون من قضية مقتل الإبيارى قصرت الجملة الحوارية وتداخل المتحاورون فى جدل سريع الإيقاع وصل حد إيقاف التسجيل للبرنامج أكثر من مرة بسبب الانفعالات الحادة وتباين الآراء حول قضية القتل .

وتضمن البرنامج حواراً آخر وهو نص المحاكمة فى جزئها الخاص بالحوار بين (صديق مرسى) و (القاضى) .

« القاضى : هل قتلت الأستاذ الإبيارى ؟

المتهم : لم أقتله .

القاضى : قلت فى تحقيقات النيابة إنك قتلت .

المتهم : لم يحدث .. قلت إن (بروتوس) قتل (قيصر) ... »[1] .

أما البرنامج التلفازى فحرص فيه الروائى على أن يظهر سفسطة المثقفين غيـر المجدية فى كـثيـر من الأحايين ، وتبلغ السـخرية منتـهاها عندمـا تعلن المذيعـة - بعد الحـوار السـاخن - عن تنفـيذ حكم الإعـدام على المتـهم فى قضية الأستاذ الإبيارى .

« المذيعـة : أعزاءنا المشـاهدين ، بعـد تسجـيل هذه الحلقـة علمنا أنه تم تنفيذ حكم الإعدام على المتهم فى قتل الأستاذ الإبيارى ، ونطمئن سيادتكم أن الهدوء سيعود إلى المدينة قريباً إن شاء الله»[2] .

والجديد فى هذه (المسرواية) أن الروائى حاول الاستفادة من فنون أخرى غير فن المسرح فى نصه الروائى ، ويظهر ذلك فى رصده لحوارات البرنامج التلفازى فيشـعرنا بحركة الكاميرا وتوجـيهات الإخراج بتعليقـاته المصاحبة لتدفق الحوار نحو :

(صورة زووم للمذيعة ، وجهها يملأ الكادر) .

(الصورة تقترب من عليش مبتسماً) .

(صورة لبندارى وهو ينظر لأعلى وعلى عينيه نظارة يتلمسها كل فترة).

(صورة للصياد وهو ينظر للأرض) .

(جهاز المونيـتور الداخلى يعرض جزءاً من المحـاكمة ، ينظرون جمـيعاً تجاهها) .

(يطفأ المونيتور وتضاء الأنوار فى الاستديو) .

---

(١) الخروج عن النص / ٨٨ .

(٢)السابق / ٩٢ .

وبعد إشعال المناقشة فى البرنامج يقدم الروائى لقطة فى (نهار / خارجى) « مجموعة تجلس فى مقهى ، وأمامهم جهاز تليفزيون ، والمذيعة تتحدث يشربون ويلعبون ألعاباً مختلفة ، طاولة ، شطرنج .. » (١) .

إن الروائى هنا يكاد يشير إلى مسرح الدنيا نفسه بمستوياته المختلفة .. وهو مسرح يتسع لتفاعلات متباينة ، ولما كانت الرواية أقرب الأجناس الأدبية إلى طبيعة الحياة كان من الطبيعى أن تتسع لمعطيات الفنون ، وفى هذا النص الممسرح يسيطر الحوار على السرد ليعلن عن (مسرواية) تمسرح النص الروائى ، ولم يكتف الروائى بمستويات الحوار (الخارجى / الداخلى) ولم يكتف بالاستفادة بعين الكاميرا ، وإنما جعل فن المسرح نفسه وسيلة للتعبير عن تكرار المواقف والقضايا الإنسانية ، لأن الظلم والقهر لم يرتفع عن الأرض بعد ، فكان تمثيل مشهد مسرحى حيلة لتنفيذ ثأر الشعب الغاضب من حاكم مستبد (قيصر / الإبيارى ...)

وأود الإشارة إلى أن أضعف نقاط (المسرواية) هنا كانت اللقاء التلفازى الذى عرض بشكل مباشر حوارات تفسر الموقف بشكل مباشر قلل الأداء .

وبقى القول بأن هناك حوارات كبيرة ترتفع فوق مفردات الحوار الذى مسرح هذا النص الروائى ، وهذه الحوارات تتمثل فى أربعة أصوات تفاوتت فى كم تواجدها فى النص .. لكنها معاً مثلت حوارات ارتكزت عليها (المسرواية) وتتمثل فى :

- صوت الإبيارى .
- صوت صديق مرسى .
- الحوار التلفازى .
- لهو رواد المقهى .

---

(١) السابق / ٩٢ .

وقد ظهرت هذه الأصوات متتابعة .. وكل صوت مثل دوراً بعينه فى مسرح (المسرواية) فكان صوت الإبيارى سلطوياً ، وكان صوت صديق مرسى شعبياً وبينهما كانت المواجهة والصراع الذى انتهى بقتل الإبيارى أما صدى الحدث فقد مثله بانفعال المثقفين وحواراتهم غير المجدية فى البرنامج التلفازى ، ووجه آخر لصدى الحدث تمثل فى لامبالاة مفرطة لعامة الناس (المقهى نموذجاً) .

لم تكن الحوارات المسيطرة على السرد فى (الخروج عن النص) لمجرد البعث والإحياء لـلحدث بقدر ما كانت وسيلة للإخبار وهو أمر جعل الحوارات فى هذا النص محملة بالطاقة الإخبارية الدافعة لنمو الحدث ، والطاقة التعبيرية المجسمة للأحاسيس والمشاعر والرؤى ، ونستثنى من ذلك الحوار التلفازى الذى كان أفقيا فقلت فاعليته التأثيرية .

وإذا كان (الحكيم) و (لويس عوض) و(يوسف إدريس) قد أنهو محاولاتهم المسرواية بالسرد كما بدأت بالسرد ، فإن هذه المحاولة (الخروج عن النص) تخرج عن ذلك التقليد وتنهى العمل من خلال الحوار لا بالسرد، ويبدو أن هذا الأمر بعث فى النهاية حيوية بينما كانت النهايات السردية عند السابقين تسعى بمعرفة الراوى المشارك أو الراوى العارف بكل شيء إلى تسكين كل المتعلقات التى أثارها فحوى النص .

وبعد ...

ففكرة مزج الحوار بالسرد على نحو موسع فكرة تمتد بجذورها المعروفة فى تراثنا العربى القديم بفعل الخاصية الشفوية التى فرضت نفسها بشكل لافت للنظر فى (ألف ليلة وليلة) ، وفى (رسالة الغفران) ، ووصل الأمر بعائشة عبد الرحمن حد أن أعادت طبع (رسالة الغفران) بصيغة أقرب للإخراج المسرحى مع الاحتفاظ

بجوهر النص لتثبت حجم مسرحة النص العربى القديم .

وحديثاً وجدنا محاولات (المسرواية العربية) يتسرب نبتها إلى تربتنا الأدبية الحديثة على استحياء بداية بمحاولة (الحكيم) (بنك القلق) .. وانتهاء بمحاولة (جمال التلاوى) (الخروج عن النص) ، وتزامن هذا مع محاولات مسرحة النص الروائى التى بدأ الروائيون الإفادة منها بشكل لافت للنظر مؤخراً وبشكل موسع فى السبعينيات والثمانينيات (لاحظ أعمال نجيب محفوظ) . على الرغم من أن هذه المحاولات قد بدأت عند الروائيين الأوربيين فى مطلع هذا القرن كواحدة من أبرز نتائج نداءات اختفاء الراوى العارف بكل شيء التى نادى بها (هنرى جيمس) ومن قبله (فلوبير).

وكانت محاولات (المسرواية) بشكل قصدى قد وجدت عند الأوربيين - كما أشرت من قبل - لكنها جاءت معبرة عن طبيعة النقلة النوعية من سيطرة فن المسرح إلى إرهاصات الفن الروائى . وقد وجدنا محاولات ضعيفة فى أدبنا العربى تمزج بين العناصر البنائية لفنى المسرح والرواية (محاولة إسماعيل عاصم) ... لكن الانتقال النوعى كتدرج طبيعى فى أدبنا العربى الحديث لم يكن بين (المسرح والرواية) ، وإنما كان بين (فن المقامة) والفنون المستحدثة (المسرح/ الرواية / المقال) إذ تسرب الأسلوب المقامى وتمدد داخل المحاولات المقالية الأولى (راجع محاولات الطهطاوى / أنسى / أبو السعود) ثم وجدنا الأسلوب المقامى نفسه فى إرهاصات القصة العربية القصيرة ولاسيما عند رواد الشام ، ثم وجدنا الأسلوب المقامى نفسه فى المحاولات الروائية الباكرة فى نهايات القرن الماضى .

وهذا يدل بدوره على طبيعة النقلة النوعية للأجناس الأدبية العربية المعاصرة ، وهو أمر يختلف عن تاريخ النقلة النوعية الأوربية التى مزجت

عن غيـر قصد ثم بقـصد بين فنى المسرحية المتمكنـة والرواية الحادثة ، لكن هذا الأمر لم نجده بشكله الطبيـعى فى أدبنا العربى الحديث ، ومن ثم كانت (المقـامة) هى التى حـققت قـدراً من التداخـل فى فنوننا الأدبية المستحـدثة (مقـال / قصـة قصـيرة / رواية ..) لأنـه فن كان قـد تمكن منا وتمكنا منه ، وسير أسلوب المقامة وتوغل حتى نهايات القرن التاسع عشر .

إذن فوجود محاولات قصدية لمسرحية الرواية فيما يسمى بـ (المسرواية) العـربية لـم يمثل نقلة نوعـية ترصـد تطوراً طبـيـعيـاً بين فنين ، وإنما كـانت المحـاولات العربيـة بدافع فنى خـالص ، وأتصـور أن هذا الدافع الفنى قـد انبـثق من مـضمـارين ، ، أمـا الأول فمـحـاولات تسـجيل السـبق لكتـابة (المسـرواية) فى أدبنا العـربى ، للإبهار ولفـتح مـجالات لتـجـديد الشكول الروائية ، وأظـنه هو الدافع الذى دفع (الحكيم) ثم (لويس عوض) لكـتابة (بنك القلق) ثم (محاكمة إيزيس) .

وأما المضـمار الأخيـر فيتـمثل فى الاستجـابة لنداءات مسـرحة النص الروائى تحـقيـقاً لخـاصـية الحـضور ، وتقليـصـاً لدور الراوى ، ثم محـاولة الاستـفادة مـن الفنون الأخرى داخل النص الروائى ، ولا سـيمـا أن النص الروائى قادر على امـتصاص رحـيق الفنون الأخرى ، وتحويلهـا لمادة روائية شائقـة ، وأظن أن هذا المضمـار يمثل الدافع لكتابة (نيـويورك ٨٠) ليوسف إدريس ، ثم (الخروج عن النص) لجمال التلاوى .

ويـبـقى التـسـاؤل الفـارض لنفـسـه هنا وهو إذا كـانت دوافع كـتـابه (المسرواية) دوافع فنيـة بحتة لمحاولاتنا العـربية فى مصر ، فلماذا لـم تنتشر هذه المحاولات المسـروائية ، ولماذا لم تشـكل ظاهرة فنية كـرواية الأصوات ورواية تيار الوعى ... مثلاً؟

إن المحاولات الأربع لـ (المسـرواية) لم تحظ بالانتشـار والشهـرة لسبب

خاص بكل عـمل ، وإن كنت أستـثنى محـاولة (الحكيم) (بنك القلق) التى أثارت جدلاً قصـير العمر فور صـدورها ، ولو تلاحقت المحاولات لأمكن إذكاء هـذا الجدل ، إلا أن المحاولة ظـلت وحيدة حـتى صدرت (نيـويورك ٨٠) لـ (يوسف إدريس) . ولم تحظ هذه الروايـة بشهـرة على الرغم من أن (يوسف إدريس) كان ثائراً أو مـثيراً وله حـضوره الفنى فى الساحـة الأدبية آنذاك ، وأظن أن السـبب يعود لموضـوع (نيـويورك ٨٠) وهو موضـوع لم يكن لافـتاً للنـظر لكثرة الأعـمـال الروائية التى تنـاولت هذا الموضوع قـبل (يوسف إدريس) (أديب ، عصـفور من الشرق ، قـنديل أم هاشم ، موسم الهجرة إلى الشمال ، الحى اللاتينى ...) وكلها أعمال اتسمت بالقوة .. ولم يكن الموضوع إذا جديداً .

أما عن مـحاولة (لويس عوض) المعنونة بـ (مـحاكمـة إيزيس) فالرجل نفسه حرص على عدم نشرها .. ولما نشرت لاحقاً فى (مجلة القاهرة) سنة ١٩٩٢ لم يلتفت إليها النقاد . وتأتى المحاولة الأخيرة (الخروج عن النص) وأعـتقـد أن تاريخ صدورها ١٩٩٧ لم يمكـن من ملاحـقتـها نقـدياً إلا فى مقـالات طائرة فى الصـحف وبعض المجلات والبـرامج الإذاعيـة ، وكانت عناية النقاد بمضمونها أكثر من كونها محاولة لـ (المسرواية) .

إذن فعدم مـلاحقة النقد لهـذه المحاولات كان أحد أبرز الأسـباب لعدم شيـوع (المسرواية) وانـتشارهـا بين الكتاب والقـراء معـاً ، وكان إحـساس الباحـث بعدم اهتـمام النقد بـدرس وتقييم (المـسرواية) أحد أبـرز دوافعى لبحث هذا الموضوع .

أما عن محاولات المسرواية - مصدر الدراسة - نفسها فتفاوت المستوى الفنى من عمل إلى آخـر ، فبينمـا جاءت محـاولة (بنك القلق) وقد غلبتـها الصنعـة الـتى تذكـرنا بأن هذا الجـزء سـردى روائى وهذا الجـزء حـوارى

مسـرحي ، نجد مـحاولة (يوسف إدريس) قـد غلبهـا الحوار وحجـم السرد وفرض التخاطب الثنائي نفسه ، وقلص دور السارد والراوى وغلّب الحوار الخارجي ، والداخلى قام بدور السرد فى الإخبار ودفع الحدث .

أما محاولة (محاكمة إيزيس) فكانت (مـسرواية قصيرة) وكان موضوع النص قد فرض قـسمته الطبـيعة بين السرد والحـوار ، وعاد الراوى العارف بكل شىء ليسـتأثر بالجزء السردى ، ويقـدم خلفيات النزاع ودوافعـه وكأنه يمهد لمشـهد المحاكـمة الذى قدم بشكـل حوارى وكانت انسـيابية الانتـقال الميسور بين السرد والحوار أهم ما يميز هذا العمل .

وفى محاولة (الخروج عن النص) تنوعت مـستويات الحوار لأن الكاتب لم يركـز فقط على شكل مـسرحة الـنص الروائى وإنما استـعان بأكـثر من تكنيك لهـذه الرواية القـصيـرة ، فهـو يقـدم الأحداث بشكل الأصـوات ، (فالإبيارى) يحكى من وجهـة نظره .. ثم يأتى (صديق مرسى) ليحكى من وجهة نظر أخـرى ، ثم يأتى البرنامج التلفازى فيسيطر الحـوار ، ثم يستعين بفن التـصوير والإخـراج ، ويبـدو أن رغبـة الكاتب لتـوظيف أكثـر من فن كانت أقوى من أن يخلص العمل للمسرواية فقط فتوزع الولاء .

ومن خلال هذه المحاولات أعتقد أن التحول لمسرحة النص الروائى عبر نموذج المسـرواية لا يمثل ظاهرة لغـوية ، لأن المسـرواية غـاية فنيـة وشكليـة خالصة ، وأعتقد أن خاصية الحضور هى التى دفعت إلى المسرحة وهى تعبر عن رغبة دفينة للالتصاق بالواقع وإحيائه فى المدى التخيلى للتلقى ولاسيما أن أكثر هذه المحاولات نجحت فى إخـفاء وجود الراوى العارف بكل شىء وقد نجحت المستويات الحوارية الخارجـية والداخلية فى أهدافها الفنية داخل هذه المحاولات المسـروائية ولاسيما فى الـقدرة على إحياء وتجـسيم الحدث والقـدرة على الإخـبار ، والقـدرة على إبراز وتجـسيـد مسـتـويات الوعى

والشعور المختلفة بشكل قل فيه الافتعال .

وعلينا أن نعترف أن محاولات (المسرواية) الأربع - مصدر الدراسة - قد افتقرت للهارمونى والانسجام بدرجات متفاوتة ، فقد قل الانسجام كلما زادت حدود القصدية (بنك القلق) وتحقق قدر من الانسجام عندما فرض الموضوع هذا الشكل المسروائى وتطلب المسرحة (محاكمة إيزيس) ومن هنا يمكن القول بأن إقبال الكتاب والنقاد على شكل (المسرواية) سيكون مفيداً لمسيرة الرواية العربية بشرط أن يكون الموضوع هو المستدعى لشكل (المسرواية) وليس شكل (المسرواية) هو المحدد للموضوع .

ولا أعتقد أن شكل (المسرواية) يمثل بهذا الهجين القصدى (حوار / سرد) تخلقاً لنوع أدبى جديد فى رحم النص الروائى ، لكن الإجادة الفنية لهذا الشكل يمكن أن تحقق الانسجام الزائد بين السرد والحوار بحيث ينساب كل منهما فى الآخر حتى لا يشعر القارىء بفجوة الانتقال من السرد إلى الحوار أو من الحوار إلى السرد . وعندئذ سيكون لشكل (المسرواية) فاعلية زائدة ربما تحقق الطموحات المنتظرة منها على نحوأفضل فنية وانسجاماً فى حركية الفنون واقترابها وإفادة بعضها من البعض ، لأن الرواية هى الفن الأكثر قدرة على استيعاب معطيات الفنون الأخرى .

***

مصادر ومراجع الدراسة

مرتبة هجائياً

أولاً : المصادر :

١-توفيق الحكيم / بنك القلق / مكتبة مصر / ط ١ .

٢- جمال التلاوى / الخروج عن النص / ١٩٩٧ بدون ناشر / ط ١.

٣- لويس عوض / محاكمة إيزيس / مجلة القاهرة / عدد ١١٨/ ١٩٩٢ .

٤- يوسف إدريس / نيويورك ٨٠ .

ثانياً : المراجع :

٥- جيرار جنيت/ مدخل لجامع النص/ ترجمة عبد الرحمن أيوب/ دار توبقال١٩٨٦ .

٦- حسين الواد / البنية القصصية فى رسالة الغفران / الدار العربية للكتاب بليبيا/ ط٣/ ١٩٧٧ .

٧- خيرى دومة / تداخل الأنواع فى القصة المصرية القصيرة / الهيئة العامة للكتاب ، سلسلة دراسات أدبية / ١٩٩٨ .

٨- ر. م . ألبيرس / تاريخ الرواية الجديدة / ترجمة جورج سالم / منشورات عويدات بيروت وباريس / ط٢ / ١٩٨٢ .

٩- صفوت عبد الله الخطيب/ الأصول الروائية فى رسالة الغفران/ مكتبة نهضة مصر.

١٠- عائشة عبد الرحمن / جديد فى رسالة الغفران / دار الكتاب العربى بيروت/ ط١/ ١٩٧٢ .

١١- محمد نجيب التلاوى / آليات النص فى ألف ليلة وليلة / حولية مركز البحوث بجامعة قطر / ١٩٩٨ .

١٢- محمد يوسف نجم / القصة القصيرة فى الأدب العربى الحديث .

١٣- ميخائيل باختين / الخطاب الروائى / ترجمة محمد برادة / دار الفكر للدراسات والنشر بالقاهرة .

١٤- نجيب محفوظ / القاهرة الجديدة/ مكتبة مصر .

١٥- وليد نجار / قضايا السرد عند نجيب محفوظ .

ثالثاً : الدوريات

١- فصول/ ربيع ١٩٩٣/ (عندما تلجأ الرواية للمسرحية) وليد الخشاب/ ص ٦٠.

٢- مجلة القاهرة/ عدد١١٨/ سبتمبر١٩٩٢ (نص محاكمة إيزيس) للويس عوض.

الفهرس

من قائمة الإصدارات الأدبية

رواية .. قصة

العنوان	المؤلف
ليلة العشق والدم	إبراهيم عبد المجيد
حمدان طليقاً	أحمد عمر شاهين
تباريح الوقائع والجنون	إدوار الخراط
رقرقة الأحلام الملحية	إدوار الخراط
مخلوقات الأشواق الطائرة	إدوار الخراط
لا أحد يحبك	أماني فهمي
دنا فتدلى (من دفاتر التدوين ٢)	جمال الغيطاني
مطرية الغروب	جمال الغيطاني
دموع إيزيس	حسني لبيب
أحزان رجل لا يعرف البكاء	خالد غازي
الحب والتتار	خالد عمر بن قفه
أيام الفزع في الجزائر	خالد عمر بن قفه
يومية هروب	خيرى عبد الجواد
مسالك الأحبة	خيري عبد الجواد
العاشق والمعشوق	خيري عبد الجواد
حرب اطاليا	خيري عبد الجواد
حرب بلاد نمنم	خيري عبد الجواد
حكايات الديب رماح	خيري عبد الجواد
الطريق والعاصفة	رأفت سليم
فى لهيب الشمس	رأفت سليم
اركبوا دراجاتكم	رجب سعد السيد
أنا كنده	كيروجا ترجمة : رزق أحمد
سيرة عزية الجسر	سعد الدين حسن
شجرة الخلد	سعد القرش
شهقة	سعيد بكر
أيام هند	سيد الوكيل
الممنوع من السفر	شوقى عبد الحميد
الدميرة	د.عبد الرحيم صديق
جسد فى ظل	عبد النبى فرج
الفوز للزمالك والنصر للأهلى	عبد اللطيف زيدان
ليس هناك ما يبهج	عبده خال
لا أحـد	عبده خال
صعيدى صنح	د. عزة عزت
الشاعر والحرامى	عزت الحريرى
فى انتظار ما لا يتوقع	عصام الزهيرى
اينارو	د. على فهمى خشيم
تحولات الجحش الذهبى	لوكيوس ابوليوس ترجمة د.على فهمى خشيم
سراديب	عفاف السيد
الزجاج المكسور	د . غبريال وهبه
ينابيع الحزن والمسرة	فتحى سلامة
يوميات عابر سبيل	فيصل سليم التلاوى
وتر مشدود	قاسم مسعد عليوة
خبرات أنثوية	قاسم مسعد عليوة
حب وظلال	كوثر عبد الدايم
ترانزيت	ليلى الشربينى
مشوار	ليلى الشربينى
الرجل	ليلى الشربينى
رجال عرفتهم	ليلى الشربينى
الحلم	ليلى الشربينى
النغم	ليلى الشربينى
الخرابة ٢٠٠٠	محمد الشرقاوى
كوميديا الإنسجام	محمد بركة
أشياء لا تموت	محمد صفوت
إلحاح	محمد عبد السلام العمرى
بعد صلاة الجمعة	محمد عبد السلام العمرى
الخروج إلى النبع	محمد قطب
رشفات من قهوتى الساخنة	محمد محى الدين
الحبيب المجنون	د. محمود دهموش
فندق بدون نجوم	د. محمود دهموش
الهروب مع الوطن	ممدوح القديرى
نسيج الأسماء	منتصر القفاش
ثلاث حقائب للسفر	منى برنس
حافة الفردوس	نبيل عبد الحميد
ديسمبر الدافئ	هدى جاد
خلف النهاية بقليل	وحيد الطويلة
فرد حمام	يوسف فاخورى

بالإضافة إلى : كتب متنوعة : سياسية - قومية - دينية - معارف عامة - تراث - أطفال .
خدمات إعلامية وثقافية (اشتراكات) : ملخصات الكتب - وثائق - النشرة الدولية - دراسات عربية - معلومات - ملفات صحفية موثقة.